UNIV.OF
TORONTO
LIBRARY

S334d
Yc

Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

Band XII

Schillers Dramen I

Die Räuber · Fiesco · Kabale und Liebe Don Carlos · Wallenstein

Bearbeitet von

weil. Oberlehrer Dr. Georg Frick

Fünfte völlig neugestaltete Auflage von

Prof. Dr. Karl Credner

Oberlehrer an den Vereinigten Gymnasien zu Brandenburg

293451
20:11:33

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1916

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1916 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorwort zur fünften Auflage.

Die fünf Dramen Schillers, die dieser Band umspannt, genießen seit jeher im deutschen Unterricht eine sehr ungleiche Behandlung. Während „Wallenstein" eines der Haupt- und Glanzstücke in den Oberklassen ist und demgemäß mehr oder weniger eindringend und ausführlich besprochen wird, begnügt man sich bei den vier Jugenddramen, wenn man sie nicht überhaupt ganz der Privatlektüre überläßt, mit kürzeren Bemerkungen und Hinweisen. Dieser Ungleichheit hat schon Frick bei der Abfassung seiner Erläuterungen gebührend Rechnung getragen, und es bestand kein Grund, darin bei der Neubearbeitung von seinem Verfahren abzugehen. So ist wie bisher die Erläuterung der Jugenddramen verhältnismäßig kurz gehalten. Mit dem Wegfall der statarischen Lektüre erübrigte sich auch die von Akt zu Akt fortschreitende Besprechung, die diese Erläuterungen sonst unter der Überschrift „Zur Darbietung" bringen. Die als Ersatz dafür von Frick ausgearbeitete Übersicht über die Hauptthemata erwies sich jedoch für die heutigen Verhältnisse auch noch als zu ausführlich, um so mehr, als es galt, Raum zu schaffen für allerhand neue Ansprüche des Unterrichts. So wurde denn die Besprechung der Themata an verschiedenen Stellen gekürzt, bei Don Carlos überhaupt von Grund aus umgearbeitet, und dann durch zusammenhängende Betrachtungen über Charaktere, Bau und Sprache des Stückes ergänzt. Vor allem aber wurde versucht, jedes der Jugendwerke aus dem geistigen Entwicklungsgang des Dichters heraus zu begreifen und seine Verankerung in dem persönlichen Eigenleben wie in dem allgemeinen Gehalt der Zeit aufzuzeigen. Zu diesem Zwecke wurde einmal die literargeschichtliche Einleitung vertieft und zweitens ein besonderer abschließender Abschnitt angefügt, der die literarischen Zusammenhänge unter besonderer Würdigung von Schillers Selbstkritik darlegt.

Wesentlich umfassender noch gestaltete sich die Neubearbeitung bei „Wallenstein". Da der von Frick noch festgehaltene Begriff einer Wallensteintrilogie von der Literaturwissenschaft als unhaltbar beiseite geschoben worden ist, so mußte auch die von Frick darauf begründete Einteilung beseitigt werden. Die neue Zweiteilung des Werkes in ein einaktiges Vorspiel und eine zehnaktige Tragödie führte zunächst zu einer viel ausführlicheren Besprechung und Würdigung von „Wallensteins Lager", woraus einer Sonderbehandlung dieses Werkchens in den Mittelklassen Nutzen erwachsen dürfte. Vor allem aber kam die neue Einteilungsordnung der Tragödie zugute. Die zusammenschließende Betrachtung der beiden Teilstücke „Die Piccolomini" und „Wallensteins

Tod" erstreckt sich nicht nur auf die Darbietung, sondern auch auf die Zusammenfassung und rückt die tieferen Zusammenhänge erst ins rechte Licht. Freilich war nicht zu verhindern, daß auf diese Weise die Erläuterungen abermals beträchtlich anschwollen, doch ließ sich dadurch wieder etwas Raum gewinnen, daß die von Frick gegebenen sehr ausführlichen geschichtlichen Nachweise, die ja auch bei der Kritik des Buches mannigfach Anstoß erregt hatten, auf das Unerläßliche zusammengestrichen wurden. Gänzlich auf eine Klarstellung der geschichtlichen Tatsachen zu verzichten, ist bei einem Geschichtsdrama und obendrein bei dem größten, das wir Deutschen besitzen, ein Unding. Vielmehr habe ich auch hier neben den besonderen Hinweisen eine allgemeine Übersicht über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte in der literargeschichtlichen Betrachtung des Gesamtwerkes zu geben versucht.

Für Auskünfte und Mitteilungen bin ich Herrn Professor Karl Berger in Darmstadt, Herrn Dr. Eugen Kilian, Oberregisseur am Hoftheater in München, und Herrn Dr. Ernst Feise in Madison, Wisc., zu Dank verpflichtet. Infolge des Weltkrieges hat sich die Fertigstellung des Manuskriptes wie des Druckes etwas verzögert. Möge das Buch nach einem glücklichen Frieden auf dem erweiterten Ausbreitungsgebiete deutscher Kultur mannigfache Gelegenheit finden, an der Vertiefung deutschen Geisteslebens mitzuarbeiten! Für Berichtigungen und Ratschläge, die aus den Bedürfnissen des deutschen Unterrichtes hervorgegangen auf eine Verbesserung des Buches abzielen, bin ich immer dankbar.

Brandenburg, im Herbst 1915.

Karl Credner.

Inhalt.

Seite

Literatur zu Schillers Dramen 2

A. Jugenddramen.

Seite

Didaktische Bewertung 3

I. Die Räuber 6
A. Zur Geschichte der Abfassung . 6
B. Die Besprechung der Dichtung. 10
1. Die handelnden Personen . . 10
2. Die Hauptthemata 11
3. Die Nebenthemata 23
4. Die Führung und Verknüpfung der Handlung 26
5. Die Charaktere 30
6. Die Sprache 33
C. Einfügung in die literarischen Zusammenhänge 35
1. Die Quelle 35
2. Literarische Einflüsse 38
3. Die Theaterbearbeitung . . . 41
4. Aufnahme und Wirkung . . . 42
5. Schillers Selbstkritik 45
6. Rückwirkung des Dramas auf das Leben des Dichters . . . 46

II. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua 48
A. Zur Geschichte der Abfassung . 48
B. Die Besprechung der Dichtung. 52
1. Geschichte und Drama 52
2. Handlung und Gegenhandlung 58
3. Die Hauptthemata 59
4. Die Nebenthemata 75
5. Die Führung und Verknüpfung der Handlung 80
6. Die Charaktere 86
7. Die Sprache 89
C. Literargeschichtliche Betrachtung 92
1. Literarische Einflüsse 92
2. Die Theaterbearbeitung . . . 93
3. Aufnahme und Wirkung . . . 97

III. Kabale und Liebe . . . 99
A. Zur Geschichte der Abfassung . 99
B. Die Besprechung der Dichtung. 101
1. Der zeitgeschichtliche Hintergrund 101
2. Das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung 103
3. Die Motive 104
4. Der Aufbau der Handlung . . 124
5. Die Charaktere 127
6. Die Sprache 133
C. Literargeschichtliche Betrachtung 135
1. Einflüsse 135
2. Aufnahme und Wirkung . . . 138

IV. Don Carlos, Infant von Spanien 140
A. Zur Geschichte der Abfassung . 140
B. Die Besprechung der Dichtung. 147
1. Das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung 147
2. Die Hauptthemata 149
3. Die Nebenthemata 172
4. Die Führung und Verknüpfung der Handlung 177
5. Die Charaktere 185
6. Die Sprache 195
C. Literargeschichtliche Betrachtung 197
1. Das Verhältnis zur Geschichte 197
2. Quellen und Einflüsse 200
3 Aufnahme, Wirkung und Bühnengeschichte 203
4. Schillers Selbstkritik 207
5. Übersicht über die verschiedenen Fassungen 209

B. Wallenstein.

Seite

I. Wallensteins Lager . . . 211
A. Zur Darbietung 211
1. Der Prolog 211
2. Das Vorspiel selbst. 216
B. Zusammenfassung 236
1. Der allgemeine Hintergrund . 236
2. Wallenstein in der Auffassung des Lagers 239
3. Die Charaktere 245
4. Der Bau 250
5. Die Sprache 251
6. Die Bedeutung des Vorspiels 254

II. Die Wallenstein-Tragödie 257
A. Zur Darbietung 257
1. Die Piccolomini 257
Erster Aufzug 257
Zweiter Aufzug 271
Dritter Aufzug 286
Vierter Aufzug 294
Fünfter Aufzug 303
2. Wallensteins Tod 309
Erster Aufzug 309
Zweiter Aufzug 321
Dritter Aufzug 333
Vierter Aufzug 353
Fünfter Aufzug 369
B. Zusammenfassung 384
1. Der geschichtliche Hintergrund 384
2. Die Charaktere 388
3. Der Bau 404
4. Der Grundgedanke 408
5. Sprache und Vers 411

III. Literargeschichtliche Betrachtung 416
1. Zur Geschichte der Abfassung 416
2. Drama und Geschichte . . . 423
3. Gestaltende Einflüsse 428
4. Aufnahme, Beurteilung und Bühnengeschichte 431

IV. Behandlung im Unterricht 434

Friedrich Schiller

Literatur.

Werke: Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Karl Goedeke. Stuttgart 1867—76. 17 Bde. 60 M. — Schillers sämtliche Werke, hrsg. von Gustav Kettner. 16 Bde. Stuttgart. 16 M. — Schillers sämtliche Werke, hrsg. von Ludwig Bellermann. Leipzig. 14 Bde. 16 M. — Schillers sämtliche Werke. Säkularausgabe in 16 Bänden, hrsg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart u. Berlin. Band 2 M. u. a.

Monographien: Karl Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhang dargestellt. Neubearb. von Viehoff. 5 Bde. Stuttgart 1888f. — Rich. Weltrich, Friedrich Schiller, Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke. Unter kritischem Nachweis der biographischen Quellen. 2 Bde. Stuttgart 1899. — Jacob Minor, Schiller, sein Leben und seine Werke. 2 Bde. Berlin 1899f. — Otto Brahm, Schiller. Berlin 1888f. — Karl Berger, Schiller. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. München 1905f. — Eugen Kühnemann, Schiller. München 1905. — J. Wychgram, Schiller. Dem deutschen Volke dargestellt. Bielefeld u. Leipzig. — Otto Harnack, Schiller. Berlin 1898. — E. Palleske, Schillers Leben und Werke. 2 Bde. Berlin 1891. — A. Bliedner, Schiller. Eine pädagogische Studie mit Literaturnachweisen für die unterrichtliche Behandlung. Langensalza 1896. — Theobald Ziegler, Schiller. Leipzig 1905 u. a.

W. Fielitz, Studien zu Schillers Dramen. Leipzig 1902. — Ludwig Bellermann, Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. 2 Bde. Berlin 1898. — C. Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen. Stuttgart 1897 u. a.

A. Jugenddramen.

Didaktische Bewertung.

Als Jugenddramen Schillers sieht die Literaturgeschichte seine vier ersten großen Werke „Die Räuber", „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua", „Kabale und Liebe" und „Don Carlos" an. Sie haben vieles gemeinsam. In rascher Folge hintereinander entstanden, entstammen sie alle vier der ersten Schaffensperiode des Dichters, den Werde- und Wanderjahren 1777—87, und zeigen, jedes in seiner Art, die geniale Begabung, aber auch den noch ringenden, nicht vollentwickelten Kunstverstand des Dichters. Unverkennbar steht dabei das jüngste Werk, der „Don Carlos", höher als die drei andern, aber auch dieses ist doch von der Meisterschaft der späteren Dramen noch recht weit entfernt.

Die Schule hat gegenüber diesen Werken keinen leichten Stand. Ihre Zeit und ihre Kraft sind so in Anspruch genommen, daß sie die Pflicht hat, alles Nichtvollwertige von der Behandlung auszuschließen. Doch dürfte dieser Grundsatz tatsächlich nur in seltenen Fällen auf Schillers vier große Erstlinge angewandt worden sein. In der Regel dürfte sich die höhere Schule das Recht nicht haben nehmen lassen, ihre Primaner wenigstens mit dem Wichtigsten daraus bekannt zu machen. Sie befindet sich dabei in Übereinstimmung mit allen bedeutenden Methodikern. Allerdings läßt sich bei den jüngeren Methodikern in der Bewertung der einzelnen Dramen ein langsamer Wandel der Anschauungen feststellen. Die älteren Methodiker waren in der Regel geneigt, dem Don Carlos als dem reifsten der vier Jugendwerke noch eine Vorzugsstellung einzuräumen. Wenn dies nicht schon bei Hiecke (Der deutsche Unterricht auf deutschen Gymnasien 1842, S. 109) in die Erscheinung tritt, so hat dies seinen Grund lediglich darin, daß Hiecke die einzelnen Werke nicht besonders namhaft macht. Nach seiner Meinung „sind von Schiller die früheren Dramen schon wegen ihrer Rohheit nur kursorisch zu lesen. Ausgeschlossen dürfen diese für die Entwicklungsgeschichte des Dichters so bedeutenden stürmischen Werke nicht werden, aber sie gehören erst nach Prima". Aller Wahrscheinlichkeit nach dachte Hiecke dabei nur an die drei ersten Dramen und rechnete nach der literargeschichtlichen Auffassung jener Zeit den „Don Carlos" zu den „reiferen", statarisch zu lesenden Dramen. Klar heraus tritt dieser Standpunkt bei Raumer und Laas, beide lehnen die ersten drei Dramen überhaupt ab und empfehlen nur den Don Carlos.

Raumer (Geschichte der Pädagogik, dritter Teil, zweite Abt. 1852, S. 137) hat den Don Carlos mit in die Liste der Dramen aufgenommen, die den Schülern der Oberklassen vorgelesen werden sollen. Laas (Der Deutsche Unterricht S. 305) schlägt den Don Carlos als Klassenlektüre für Unterprima vor. Erst bei Wendt und Lehmann erscheinen dann neben dem Don Carlos gleichberechtigt auch die drei älteren Dramen, wohl nicht zum wenigsten unter dem Einfluß Fricks und dieses Wegweisers im besonderen, wie aus Wendts Bemerkung (Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichts S. 52) deutlich hervorgeht: „Unter den Dramen (Schillers) ist keines, das ungelesen bleiben dürfte, auch nicht die drei Jugendstücke, wie bereits Frick hervorhob, allerdings mit der wohlbegründeten Bemerkung, daß man sich nicht zu lange bei ihnen aufhalten dürfe." Lehmann (Der deutsche Unterricht) widmet allen vier Dramen eine gleich eingehende Betrachtung, über ihre Behandlung gibt er keinen besonderen Hinweis, doch ist nach S. 291 kein Zweifel, daß er bei allen vier eine kursorische Lektüre für genügend hält. Bei dem jüngsten Methodiker Goldscheider bahnt sich eine neue Aussonderung an. Er rechnet (Lesestücke und Schriftwerke im deutschen Unterricht S. 146 ff.) alle vier Jugenddramen zu den nichtkanonischen Werken, bei denen ein Schwanken über die Notwendigkeit der Behandlung im Unterricht herrscht. Beim Don Carlos bestehen für ihn „Einwände in der Richtung des Religiösen und Kosmopolitischen", darum läßt er die Frage, ob das Stück behandelt werden solle oder nicht, offen. Dagegen äußert er sich sehr bestimmt bezüglich der drei andern Dramen (S. 155 f.): „Bei den Jugenddramen Schillers würde ich zwischen Räubern nebst Kabale und Liebe einerseits und Fiesco anderseits unterscheiden. Hat man einmal die erforderliche Zeit, etwa wenn man die Behandlung Schillers in den Vordergrund stellen will, so ist die eingehende Erörterung der Räuber sowie von Kabale und Liebe sehr fruchtbar; Hintergrund (Kulturverhältnisse) und Charaktere bieten dankbare Aufgaben, und die Stücke üben ihre unverwüstliche Anziehungskraft. Bei der Handlung braucht man sich nicht lange aufzuhalten; Amalia, Luise und die Lady läßt man zurücktreten. Das für uns Wichtigste in den Räubern ist die Entwicklung des Verhältnisses von Franz Moor und Karl Moor zueinander und ihrer beiderseits fesselnden Naturen: die Metaphysik und Sophistik des einen, die romantische weltverbessernde Schwärmerei des andern. Die literarisch wichtige Rolle der beiden Dramen wird bei eingehender Behandlung um so schärfer ersichtlich. Wenn die Voraussetzungen schon da sind, so stellt man Kabale und Liebe als vergröbertes, aber dramatisch lebendigeres Abbild in Parallele zu Emilia Galotti, ebenso wie Don Carlos zu Nathan. Daß Posa vor Philipp die Menschenrechte verteidigt, wie Nathan vor Saladin die Duldung oder Indifferenz, ist ebenso unverkennbar wie die Verwandtschaft von Lady Milford mit Gräfin Orsina. Fiesco ist literargeschichtlich weit weniger wichtig, selbst wenn wirklich ein dramaturgischer Fortschritt Schillers erkennbar sein sollte; und dieses Drama enthält viel

Abstoßendes, ja Widerliches (Julia Imperiali!). Doch sind freilich auch der Charakteristik Fiescos und Verrinas sehr fruchtbare Züge abzugewinnen; desgleichen der des Andreas und des Mohren. Sollen die genannten Werke gänzlich der Privatlektüre zufallen, so muß man sich mit Stichproben begnügen; am besten greift man da irgendwie fesselnde Einzelfragen heraus, gleichsam Themata, von denen aus man nach allen Richtungen hin die Zusammenhänge beleuchtet." Ersichtlich gelten Goldscheiders besondere Sympathien den Räubern und Kabale und Liebe; dabei trifft er ohne Zweifel den literarischen Geschmack der Zeit, die den Fiesco als das schwächste unter den Jugendwerken Schillers immer mehr hintenan stellt.

Nach all dem sind es besonders zwei Gründe, welche eine Behandlung der Jugenddramen notwendig erscheinen lassen. Der erste ist die schon von Hiecke betonte Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Dichters. Man kann einen Durchblick durch das Leben und die dichterische Entwicklung Schillers nicht wohl geben, ohne seiner Jugenddramen zu gedenken, deren Entstehung mit dem äußeren und inneren Leben des Dichters aufs engste verknüpft ist. Dazu kommt zweitens ihre große zeitgeschichtliche Bedeutung. Diese Dramen führen uns wie wenig andere Werke in die Gedankenwelt des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein. Die drei ersten Werke „stehen in engster Beziehung zur Sturm- und Drangliteratur; sie alle behandeln das Grundthema derselben, den Kampf des einzelnen Helden gegen die Macht der Mehrheit und des Herkommens" (Lehmann S. 329). Im Don Carlos ist es „das Ideal der Aufklärung, welches die Helden der Tragödie verfechten; die Freiheit von politischem und kirchlichem Zwang; die Mündigkeit des freigeborenen Menschen. Das Stück ist neben dem Nathan der poetische Ausdruck der deutschen Aufklärung" (Lehmann S. 330). Gerade um dieses immer stärker heraustretenden zeitgeschichtlichen Wertes willen kann die Schule auf die Behandlung dieser Werke nicht mehr verzichten. Die folgende Erklärung sucht beiden Gesichtspunkten, dem biographischen wie dem zeitgeschichtlichen, in angemessener Weise Rechnung zu tragen, ohne dabei ein Werk vor dem anderen zu bevorzugen.

I.

Die Räuber.

Ein Schauspiel.

Erläuterungen: H. F. W. Hinrichs, Schillers Dichtungen II, 1, S. 1—80. Leipzig 1838. — Ludw. Eckardt. Jena 1850. — H. Düntzer. Leipzig 1876. — L. Bellermann, Schillers Dramen. Berlin 1888. I, S. 52—109. — A. Kontz, Les drames de la jeunesse de Schiller. Paris 1899.

Programme: H. Schreyer, Die dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken. Schulpforta 1897. — L. R. Böhme, Schillerstudien. Freiberg 1891, 92. — W. Doberenz, La Martellière und seine Bearbeitung Schillerscher Dramen auf dem Theater der französischen Revolution. Löbau 1883.

Aufsätze und sonstige Abhandlungen: Schillers Selbstrezension, Goedekes Ausgabe II, 354—375. — R. Boxberger, Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern. Erfurt 1867. — R. Boxberger, Die Sprache Klopstocks in den Räubern. Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 98, S. 87—93. — G. Kettner, Zu Schillers Dramen. Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht 7, 455—470. — H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker I. Oldenburg 1882. — R. Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen. München 1905. — H. Tischler, Die Doppelbearbeitungen der Räuber, des Fiesko und des Don Carlos. Leipzig 1888. — Minor, Die Räuber und Goethes Götz v. B. in Zachers Zeitschr. f. deutsche Philol. XX, S. 66. — Andr. Streicher, Schillers Flucht von Stuttgart usw. Stuttgart 1836. — Wilh. Kullmann, Die Bearbeitungen, Fortsetzungen und Nachahmungen von Schillers Räubern (1782—1802). Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Berlin 1910. — Erich Wulffen, Kriminalpsychologie und Psychopathologie in Schillers Räubern. Halle 1907. — Wihan, Zu Schillers Räubern, Untersuchungen und Quellen zur germ. u. roman. Philologie, J. v. Kelle dargebracht. Prag 1908. II, S. 91 ff. — H. Th. Rötscher, Franz Moor in Schillers Räubern. Zyklus dramatischer Charaktere II. Berlin 1846, S. 109 ff. S. auch die oben S. 2 angegebene Literatur.

Ausgabe: Die Räuber. Ein Schauspiel. Im Faksimile-Neudruck nebst der unterdruckten ursprünglichen Fassung und einem literarhistorisch kritischen Anhang, hrsg. von Dr. Carl Schüddekopf. Leipzig. A. Weigel 1905.

A. Zur Geschichte der Abfassung.

Die Räuber sind sowohl ihrer äußeren Entstehung nach wie in ihrem ganzen geistigen Gehalt aufs engste mit Schillers Jugenderleben verknüpft, so daß zunächst ein Überblick über diese Jugend geboten erscheint. 1764 nimmt der herzoglich württembergische Werbeoffizier Johann Kaspar Schiller nach mehrfachem Ortswechsel mit seiner Familie Aufenthalt in Lorch an der Rems. Hier erhält der Sohn Friedrich den ersten Unterricht bei dem Pfarrer Moser (vgl. Räuber V, 1). 1766 Übersiedlung der Familie nach Ludwigsburg bei Stuttgart, wo der Knabe die Lateinschule

besuchte. 1773 auf Verlangen des Herzogs Eintritt des Knaben in die neugegründete militärische Pflanzschule auf dem Lustschlosse Solitude; vgl. dazu O. Brahms anziehende Schilderung a. a. O. I, S. 60 ff. Dadurch wurde der Vater genötigt, den ursprünglich zum Theologen bestimmten Sohn zum juristischen Studium anzuhalten, das der Dichter später mit dem medizinischen vertauschte. 1775 Übersiedlung nach Stuttgart, als die Pflanzschule der Solitude zur herzoglichen Militärakademie erhoben und in die Residenz verlegt wurde (den Namen „Hohe Karlsschule" erhielt die Anstalt erst nach Schillers Abgang 1781). Am 15. Dezember 1780 wurde Schiller aus der Akademie mit der Befähigung zur Ausübung medizinischer Praxis entlassen und alsbald als Regimentsmedikus beim Grenadierregiment von Augé in Stuttgart eingestellt. Es war eine sehr magere Gnade: „Das Regiment (von Augé) bestand aus 240 Soldaten, halben Invaliden und untüchtigen Leuten, die man anderwärts nicht mehr gut unterbringen konnte; sie gingen in einer Uniform einher, welche bei ihrer Schadhaftigkeit das Lachen erregte. Lange Zeit sagte in Württemberg das Sprichwort: ‚er kommt zu Augé!' soviel als: er taugt nichts. — Schiller hatte Feldscheruniform zu tragen ohne Degenquaste und stand demnach im Rang unter den Leutnants." Weltrich a. a. O. S. 328.

Die Ausarbeitung der Räuber geschah in der Hauptsache noch auf der Militärakademie. Diese eigenartige Erziehungsanstalt war das despotische Geschöpf eines Despoten. Der Herzog Karl Eugen (geb. 1728) regierte Württemberg von 1744 bis 1793. Er war ehrlich, „weder talentlos noch ohne Wucht der auf etwas Großes gerichteten Persönlichkeit, nur unselig mißgeleitet. Deutlich tritt der Zug hervor, der als der Grundzug seines Charakters gelten muß, daß ihn nämlich der Gedanke als völlige Selbstverständlichkeit beherrschte, das Leben jedes Untertanen habe sich unbedingt nach des Fürsten Meinung zu richten und sei überhaupt sein eigen. Es fehlt ihm völlig an jedem Geltenlassen einer anderen Persönlichkeit. In diesem Sinne war er der Despot in reinster Erscheinung. So drängt er sich zwischen Söhne und Eltern. So verfügt er später mit einem Wort, daß Schiller außer der Medizin nichts zu schreiben habe — ohne jede Ahnung, daß es eine Region gibt, in der kein Befehl des Fürsten gilt" (Kühnemann S. 10 f.). Dem Wesen des Schöpfers entsprach seine Schöpfung. Die uniformierten Zöglinge waren auf der Militärakademie einer Lebens- und Studienordnung unterworfen, in der alles mit militärischem Drill bis ins kleinste geregelt war. Am besten stand es noch um den Unterricht; vgl. darüber Klaiber, Der Unterricht in der ehemaligen Hohen Karlsschule, Stuttgart 1873, S. 20: „Es ist wohl erlaubt zu sagen, daß jene Vielseitigkeit, welche Goethe seine spezielle Hauserziehung gegeben hat, bei Schiller die Frucht der Karlsschule gewesen und von ihr der Grund dazu gelegt worden ist, daß er dereinst neben seinem Genossen die geistigen Interessen der ganzen deutschen Welt in sich zusammenzufassen befähigt ward." S. 48: „Unserer Ansicht nach gibt es keinen schlagenderen Beweis für die Vortrefflichkeit des Unter-

richts und für den großartigen Zug und Schwung, der durch das ganze Lehrsystem der Karlsschule ging, als die eine Tatsache, daß selbst die auf so dürftigen Anschauungen beruhende Disziplin und Erziehungsmethode nicht hat verhindern können, daß so viele tüchtige und gesunde und einige wirkliche große Menschen (Schiller, Cuvier, Dannecker) aus ihr hervorgegangen sind." Ähnlich Berthold Pfeifer, Schiller auf der Karlsschule (Marbacher Schillerbuch 1905), S. 234: „Und doch hatte der Dichter in ihm der Akademie mehr zu verdanken, als er zunächst eingestehen mochte. In der Tübinger Stiftslaufbahn wäre ihm eine gründlichere, aber auch viel einseitigere Bildung zuteil geworden, ... wir hätten vermutlich einen weiteren Philosophen, und das deutsche Volk wäre um seinen Lieblingsdichter ärmer. Sicherlich ging der kürzeste Weg zur Poesie für Schiller durch die Karlsschule. Wer ein Dichterfürst werden soll, vollends ein Dramatiker, braucht nicht nur eine tiefe Naturanlage, sondern schon in den Entwicklungsjahren eine vielseitige Anregung. Und an welcher Stätte konnte er diese besser finden als gerade in der Akademie, wo die philosophische und dualistische Schulung der Geister im Gleichgewichte war, wo er im Umgang mit Kameraden in die verschiedensten höheren Berufsarten Blicke tat, in der Akademie, welche in den lebhaften höfischen Theaterbetrieb hineingezogen war und auch sonst mehr als eine Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten bot." — Dagegen hatten die Zucht und Erziehungsmethode große Mängel. Der Ehrgeiz wurde durch ein ausgebildetes System von Belohnungen und Strafen, Lokationen und Preisverteilungen sowie durch Stiftung eines akademischen Ordens in erschreckender Weise zum treibenden Prinzip der Arbeit gemacht; die Zucht auf dieser akademischen Hochschule war eine militärisch eiserne und pedantisch kleinliche, der äußerste Gegensatz zu dem, was man akademische Freiheit nennt, und der Widerstreit zwischen der geistigen Höhe und Freiheit, zu welchen der Unterricht zu führen suchte, und dem niederen sittlichen Standpunkt, den man bei der Handhabung der Zucht einnahm, forderte in tiefer angelegten Naturen eine mächtige Gegenwirkung heraus. (Eine sehr anschauliche Darstellung der ganzen hier in Betracht kommenden Verhältnisse enthält Walter Molos erster Schillerroman „Ums Menschentum".)

Die Anfänge der „Räuber" reichen verhältnismäßig weit zurück. Im „Schwäbischen Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1775" hatte Schillers älterer Landsmann Schubart unter dem Titel „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" eine Erzählung veröffentlicht, worin der Zwist zweier feindlicher Brüder, der Söhne eines deutschen Edelmanns, dargestellt wurde (s. u. S. 35 ff.). Der nationaldeutsch empfindende Schubart hatte ausdrücklich vorausbemerkt: „Hier ist ein Geschichtchen, das sich mitten unter uns zugetragen hat; und ich gebe sie einem Genie preis, eine Comödie oder einen Roman daraus zu machen, wann er nur nicht aus Zaghaftigkeit die Szene in Spanien und Griechenland, sondern auf deutschem Grund und Boden eröffnet." Durch seinen Freund und Mit-

schüler Hoven wurde Schiller auf dies „Geschichtchen" hingewiesen, und er gestaltete daraus in zahlreichen Umarbeitungen sein erstes großes Drama. Im Jahre 1777 begann er mit dem ersten schriftlichen Entwurfe; das Stück sollte anfangs „Der verlorene Sohn" heißen.[1] Aber nach einiger Zeit legte er den dichterischen Plan beiseite und widmete sich wieder zwei Jahre lang fast ausschließlich seinen medizinischen Studien, in der Erwartung, dadurch seine Entlassung aus der Akademie zu beschleunigen. Aber das Opfer war vergeblich. Am 13. November 1779 wurde ihm eröffnet, der Herzog hielte es für erforderlich, daß er noch ein weiteres Jahr auf der Akademie bleibe, „wo inmittelst sein Feuer noch ein wenig gedämpft werden kann, so daß er alsdann einmal, wenn er fleißig zu sein fortfährt, gewiß ein recht großes Subjektum werden kann". Die Folge war, daß Schiller nun mit Feuereifer seinen alten dramatischen Plan wieder vornahm. „Gerade in dem Jahre, da das Feuer des jungen Menschen gedämpft werden sollte, kam der mühsam gestaute Strom seiner Leidenschaft zum Durchbruch und ergoß sich brausend in die starke Form des schon lange geplanten Dramas: ‚Die Räuber'. Vorlesungen gab es in diesem letzten Jahre weniger zu hören; die medizinischen Eleven wurden häufiger auf Krankenwachen geschickt. In solchen Stunden fand Schiller reichlich Zeit zu geheimer poetischer Betätigung. Diese aber forderte seine volle Seele und setzte sein ganzes Innere in leidenschaftlichen Aufruhr: selbst am Krankenbett soll er dichtend in so heftige Bewegung geraten sein, daß der Patient fürchtete, sein Arzt sei in Wahnsinn verfallen. Oft auch zog er sich in das Versteck seines Mansardenzimmers zurück oder meldete sich krank, um im Krankensaale, wo Licht brennen durfte, insgeheim an seinem Drama zu schreiben. Gerade die Stille der Nacht, wo er ungestört seinen dichterischen Träumen nachhängen konnte, weckte seine Phantasie zu ihren kühnsten Flügen. ‚Manchmal, so berichtet Schillers Schwester, visitierte der Herzog den Saal; dann fuhren die Räuber unter den Tisch; ein unter ihnen liegendes medizinisches Buch erzeugte den Glauben, Schiller benutze die schlaflosen Nächte für seine Wissenschaft'" (Berger, Schiller I, S. 112). Die Freunde und Kameraden wurden in das Geheimnis eingeweiht und bewahrten es treulich. Sie empfanden den Geist der Auflehnung, wie er aus den Räubern spricht, als den ihren. Auf den gemeinsamen Spaziergängen sondert sich Schiller mit den Vertrauten von der großen Schar und liest ihnen „im Waldesschatten, auf den Wurzeln

[1] Vgl. Weltrich a. a. O. S. 196, Brahm a. a. O. S. 144 ff., 385, Minor a. a. O. I, S. 294 ff., Berger S. 147. Eine Anspielung darauf kann man in den Worten Spiegelbergs (I, 2) finden: „Pfui! du wirst doch nicht gar den verlornen Sohn spielen wollen?" Noch deutlicher tritt die Beziehung in der allerältesten, uns zufällig erhaltenen Fassung der Szene I, 2 hervor. (Boxberger S. XIV.) Karl M. und Spiegelberg stehen in der Schenke an der sächsischen Grenze vor einem Bilde. Sp.: „Sag' doch einmal, was das für Schmiererei ist? glaub', es soll den verlorenen Sohn vorstellen." K. M.: „Ich hab's schon lang drum betrachtet; wenigstens die Schweine würd' ich nicht hüten, auch keine Träber fressen."

eines mächtigen Baumes stehend", die neusten Szenen vor, Beifall und Kritik herausfordernd, um die Wirkung des Geschriebenen auf die Zuhörer zu erproben.

In der Abhandlung „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", einer Probearbeit, die Schiller 1780 für die letzte Prüfung einreichte und die für würdig befunden wurde, als erste Schrift Schillers im Druck verewigt zu werden (Herbst 1780, bei Cotta, Stuttgart), findet sich bereits eine Anspielung des Dichters auf sein werdendes Drama; allerdings war es ein Scherz, den er sich mit einem hochwohllöblichen Prüfungsausschuß erlaubte, indem er seine Verfasserschaft verbarg und das ganze Werk in dem Zitat verengländerte: „Life of Moor. Tragedy by Krake. Act V, Sc. 1."

Vollendet wurde das Werk erst nach dem Austritt aus der Akademie. Noch einmal wurde die Ausführung im einzelnen und im ganzen sorgfältig nachgeprüft, dann gab es der Dichter in Druck. Da sich kein Verleger daran wagte, mußte er es auf eigene Kosten drucken lassen (800 Stück bei Metzler in Stuttgart). Noch während des Druckes nahm er einschneidende Änderungen vor. Drei Bogen, die schon gedruckt waren, verwarf er und ersetzte sie durch neue Fassungen. Dabei handelte es sich um den zweiten, vorletzten und letzten Bogen; zufällig ist uns der zweite Bogen auch in der verworfenen Fassung erhalten geblieben. Endlich im Mai 1781 war das Werk fertig. Der Titel lautete: „Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781." Die Namen des Verfassers und des Druckers fehlten. Als Leitspruch stand voran der Ausspruch des Arztes Hippokrates: Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat; quae ferrum non sanat, ignis sanat (Was Arzneien nicht heilen, heilt Eisen; was Eisen nicht heilt, heilt Feuer). 1782 erschien eine zweite, verbesserte Auflage (bei Löffler in Mannheim), die aber von der ersten nur wenig abweicht und deren Verbesserungen in Kürzungen und Streichungen einiger derber Stellen bestehen. Hier ist der Verfasser mit Namen genannt, außerdem trägt das Titelblatt, jedoch ohne Schillers Zutun, die berühmt gewordene Vignette eines anspringenden Löwen mit dem Motto „in tirannos" (gegen die Tyrannen), das den Geist des Werkes und der ganzen Sturm- und Drangzeit treffend kennzeichnet. Der Text der zweiten Auflage wird heute bei dem Abdruck des Werkes gewöhnlich zugrunde gelegt.

B. Die Besprechung der Dichtung.

1. Die handelnden Personen. Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung sind die ungleichen, feindlichen Brüder und Rivalen Karl und Franz. Um diese gruppieren sich die übrigen Personen zu zwei großen Kreisen: zu dem Kreise der Räuber und zu dem Kreise auf dem „Mooriſchen Schloß". Innerhalb eines jeden dieser beiden Kreise tun sich dann neue Gegensätze auf: dort in dem Rivalentum Karls und Spiegelbergs und mit den um diese beiden Führer sich sammelnden

Gruppen von Vertretern eines idealen und eines gemeinen Räubertums; hier mit dem Gegensatz des intriganten Franz zu seiner Umgebung (zum alten Moor, zu Amalie, Daniel, Hermann, Moser). Dieser zuletzt genannte Gegensatz leitet den Blick auf neue Erscheinungen von Handlung und Gegenhandlung. Dahin gehört vor allem der Gegensatz von Vater und Sohn in doppelter Beziehung: einerseits in der Verstoßung eines Sohnes (Karl) durch den Vater, anderseits in der Verstoßung des Vaters durch einen der Söhne (Franz). Zwischen beide Brüder ist Amalie gestellt als gemeinsamer Gegenstand der Liebe der beiden Brüder; durch sie wie durch den alten Moor wird eine Verbindung zwischen den beiden großen einander entgegengesetzten Kreisen hergestellt. Schon dieser Vorblick auf die Träger der Handlung und auf ihre verschiedenartige Stellung zueinander läßt eine reiche Mannigfaltigkeit sich verflechtender Handlungen erkennen.

2. **Die Hauptthemata.** 1) Die Geschichte des verlorenen Sohnes. (Hauptthema I; vgl. dazu die Entstehungsgeschichte und den ursprünglich gewählten Namen des Dramas oben S. 9.) Darin können folgende Stadien unterschieden werden: a) schwere Verirrungen, welche der Handlung des Dramas voraufliegen, also der Vorgeschichte angehören; b) der Vorsatz reuiger Umkehr, mit welchem die Handlung des Dramas einsetzt; c) ein Rückfall noch schwererer Art I, 2; endlich d) neue Umkehr mit katastrophischer Sühne. — Dieser äußere Verlauf wird aber zugleich von der Darstellung innerer psychologischer Entwicklungen begleitet, die sämtlich ihren inneren Grund und Halt in der Doppelnatur Karls haben, in dem durch diese hervorgerufenen Widerstreit und inneren Kampfe seines Gemüts. Um folgende Punkte handelte es sich in demselben, wenn man auch hier zunächst nur auf die Familiengeschichte achtet: fest hineingewurzelt mit allen Fasern seines Innenlebens in Heimat und Vaterhaus fühlt er sich, auch nachdem er durch seinen verzweifelten Entschluß mit seiner Vergangenheit auf immer gebrochen hat, von einem unverlierbaren Heimweh wie von unsichtbaren Gewalten in die verlassene Welt zurückgezogen. Es ringt in ihm eine weiche, empfindsame, nach einem Stillglück verlangende Natur mit einem leidenschaftlichen Zuge nach schrankenloser Freiheit. Er hat diesem Zuge nachgebend das Paradies seiner Kindheit und den Frieden seiner Seele verloren und vernichtet, aber im geheimen verzehrt ihn eine tiefe Sehnsucht nach innerem Frieden und nach einem idyllischen Stillglück. Hauptfundstätte für diese Charakterzüge ist die tief empfundene Szene an der Donau III, 2, die schönste des ganzen Dramas; vgl. besonders die Worte: „Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte." — „Wär' ich's — wär' ich's wieder!" nämlich ein Kind. — „Meine Unschuld! meine Unschuld! — daß alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! — ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen — mir nicht der süße Name Kind." — — „Daß ich werden dürfte, wie dieser Tagelöhner einer!"

— — „O ihr Tage des Friedens! du Schloß meines Vaters — ihr grünen schwärmerischen Täler! o all ihr Elysiums-Szenen meiner Kindheit! — — werdet ihr nimmer zurückkehren? — — — Sie werden nimmer zurückkehren! dahin! dahin! unwiederbringlich!" — Und IV, 1: „Die goldenen Maienjahre der Knabenzeit . . . da warst du so glücklich, warst so ganz, so wolkenlos heiter — und nun — da liegen die Träume deiner Entwürfe!" Die Szene an der Donau gegen Ende des III. Aufzuges bezeichnet einen Wendepunkt in dieser inneren Entwicklungsgeschichte Karl M.s und eine Achse in der Bewegung des ganzen Dramas. Sie bereitet die entscheidende Wirkung der darauffolgenden Erzählung Kosinskys vor, welche mit der Erinnerung an die eigene Geliebte (Amalie) den Entschluß Karl Moors zur Rückkehr herbeiführt. Im Anfang des folgenden Aufzuges (IV, 1) begrüßt er „die Vaterlandserde, den Vaterlandshimmel, die heimatlichen Fluren und Hügel, Ströme und Wälder, das Heimatsgebirge", „die dichterische Welt" der Heimat, in denen sein „Fuß wandelt wie in einem heiligen Tempel". — So kann dieses psychologische Motiv zu einem Mittel werden, die äußerlich anscheinend getrennten Hälften des Dramas innerlich zu verknüpfen (s. unten die Bemerkungen über den Bau des Dramas).

Der Familiengeschichte gehört ferner das Thema: Konflikt zwischen Vater und Sohn an (Hauptthema II), ein Thema, das in zahlreichen Dramen Schillers in immer neuen Wandlungen und immer größerer Vervollkommnung wiederkehrt, so in Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein, Wilhelm Tell (Attinghausen und Rudenz); vgl. endlich auch den Konflikt zwischen Vater und Tochter in der Jungfrau von Orleans. Auch das schon vor den Räubern auf der Karlsschule geplante Drama „Absalon" weist auf das gleiche Thema hin. — Der äußere Hergang: der reuige Sohn wird von dem getäuschten Vater verstoßen, der getäuschte Sohn dem Vater dadurch vorübergehend entfremdet; es kommt zur Wiedervereinigung, welche den Betrug und das Mißverständnis aufdeckt, aber auch die volle Größe des Elends, das dieser Betrug heraufbeschworen hat. — Der innere Hergang (die psychologische Entwicklung): der verstoßene Sohn bleibt dem Vater im Grunde seines Herzens in kindlicher Liebe zugetan. Vgl. I, 2: Karl Moor nach Empfang der Nachricht von seiner Verstoßung: „Ich hab' ihn so unaussprechlich geliebt! so liebte kein Sohn; ich hätte tausend Leben für ihn — —"; sodann die Szene der Wiedererkennung des Vaters im Bilde IV, 2, des Wiederfindens in IV, 5, endlich der letzten Wiedererkennung in V, 2. Auch der Vater hat niemals aufgehört, den Sohn auch nach seinen Verirrungen und trotz derselben zärtlich zu lieben. Vgl. I, 1: Der alte Moor: „Ach es hätte mir doch das Herz gebrochen (nämlich, ihm zu schreiben); . . . schreib ihm, aber bring meinen Sohn nicht zur Verzweiflung!" — Ferner II, 2 (er sucht in seinen Träumen den verlorenen Sohn); und V, 2, Karl Moor: „Er war euch lieb, euer anderer Sohn?" Der alte Moor: „Du weißt es, o Himmel! usw." Diese Liebe verbindet für unsere

innere Anschauung Vater und Sohn auch über die Zeit ihrer Trennung und wird somit zu einem neuen Bande, das die äußerlich anscheinend getrennten Teile der Dichtung (Aufzug I—III und Aufzug IV und V) vereinigt. — Der Konflikt hält sich ganz in dem Rahmen einer Familiengeschichte; Vater und Sohn werden hier noch nicht Vertreter entgegengesetzter großer Lebensanschauungen und Prinzipien, wie später im Fiesco (Andreas als Vertreter eines patriarchalischen Regiments, Gianettino einer Willkürherrschaft), in Kabale und Liebe (der Sohn als Vertreter des natürlichen Rechts des Herzens, der Präsident als Vertreter der gesellschaftlichen Unnatur), Don Carlos (Don Carlos als Vertreter liberaler Reformen, Philipp als Vertreter des Despotismus), Wallenstein (Octavio ein Vorkämpfer für die idealen Rechte der Monarchie, Max für das innere Recht eines großen Genius).

Das Thema: „Konflikt zwischen Vater und Sohn" erhält eine weitere Durchführung sodann, wenn wir auf das Verhältnis zwischen Franz und seinem Vater achten. Hier ist der äußere Verlauf ein gerader Weg feindseligsten Verhaltens des Sohnes bis zur Beseitigung des wehrlosen Vaters (ja bis zum versuchten Vatermord). Der innere Hergang zeigt, wie in dem Sohne Ehr- und Herrschsucht die kindliche Liebe so völlig ersticken, daß sein Gemüt nicht einmal mehr einer Reue fähig ist, wie der Vater hingegen auch für diesen entarteten Sohn nur „Verzeihung und doppelte Liebe" hat; vgl. V, 2: Der alte Moor: „Verzeihung sei seine Strafe — meine Rache verdoppelte Liebe."

Mit dem soeben bezeichneten Thema berührt sich auf das engste das andere, welches sich ebenfalls im Kreise des Familienlebens bewegt: Zwist zwischen zwei ungleichen Brüdern (Hauptthema III), ein Thema, das zu den Lieblingsstoffen der damaligen Zeit gehörte. „Von den drei Stücken, welche auf das Ackermann-Schrödersche Preisausschreiben des Jahres 1775 in Hamburg einliefen, hatten nicht nur die Dramen von Leisewitz (Julius v. Tarent) und Klinger (Die Zwillinge), sondern auch das dritte Stück eines ungenannten Verfassers, ‚Die unglücklichen Brüder', den Brudermord zum Thema. Und doch war im Preisausschreiben ein Sujet dieser Art keineswegs verlangt worden." Weltrich a. a. O. S. 200. Noch vor den „Zwillingen" hatte Klinger ein Drama „Otto" gedichtet, das ebenfalls ungleiche Brüder im Kampfe zeigt, einen offenen, schon als Knabe für Größe schwärmenden Helden und einen schleichenden Intriganten, der den Vater beseitigt. Über das Motiv des Brudermordes in der Sturm- und Drangperiode vgl. Minor a. a. O. S. 304 ff. — Bei Schiller ist der äußere Verlauf der Durchführung: der ältere Bruder wird von dem jüngeren durch schnöden Betrug aus der Liebe seines Vaters sowie aus seinem Erbe verstoßen und mit Brudermord bedroht; der ältere zur Verzweiflung und gegen den Bruder zu wildem Haß getrieben, den nur der Tod des Feindes versöhnt. — Die psychologische Entwicklung: Ehr- und Herrschsucht, welche Franz in dem älteren Bruder nur den Nebenbuhler und das Hindernis seiner letzten

Wünsche und Ziele sehen lassen, haben wie die kindliche, so auch die brüderliche Liebe erstickt und treiben den jüngeren Bruder blindlings vorwärts. Die auch vor dem Äußersten nicht zurückscheuende Rücksichtslosigkeit seines Vorgehens erklärt sich völlig indessen erst durch Beachtung noch anderer Motive, die bei der Betrachtung der folgenden Themen zur Sprache kommen.

Alle drei bisher genannten Themen (der verlorene Sohn, Konflikt zwischen Vater und Sohn, die feindlichen Brüder) haben das Gemeinsame, daß das Bewegende und Treibende die Intrige Franzens darstellt, indem der jüngere Bruder den älteren aus dem Herzen des Vaters, aus dem Hause und Erbe zu verdrängen sich bemüht; somit gehört diese Intrige ganz dem Boden der Familiengeschichte an. Aber der in größere Tiefen dringende Geist des Dichters hat es verstanden, aus den psychologischen Motiven, die sich bereits in der Entwicklung jener Familiengeschichte geltend machten, andere Entwicklungen (Themen rein psychologischer Art) herauszuspinnen und dadurch das Drama weit über eine bloße Familiengeschichte zu erheben.

Eine solche Entwicklung zeigt zunächst das Seelengemälde, zu welchem der Dichter die Charakterzeichnung des Intriganten Franz ausführt. Es stellt die äußerste Folgerichtigkeit (Konsequenz) einer diabolischen, in sich geschlossenen, aber innerlich hohlen Lebens- und Weltanschauung dar. Die psychologische Erklärung derselben liegt in seinem Gefühl, von der Natur und dem Geschick mißhandelt worden zu sein.[2] Für diese Unbill sich zu rächen, hält er sich berechtigt. Die Wurzeln seiner Lebens- und Weltanschauung sind: nackter Atheismus[3], Materialismus[4], Nihilismus[5], welchem das Leben ein Nichts und der Tod nur „eine Verneinung der Geburt" ist

---

[2] Vgl. I, 1: Franz: „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre, ich will sie geltend machen. Warum bin ich nicht der Erstgeborne? warum nicht der einzige? warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? usw." Man hat dabei zu erwägen, daß damals ein „regierender Graf", wie der alte Moor heißt, auf kleinem Raum ein absoluter Fürst war, wie die übrigen Herrscher auf größerem Gebiet. In Klingers, „Zwillingen" wird der Argwohn des jüngeren Bruders, er selbst sei eigentlich der Erstgeborene und zur Herrschaft über das Herzogtum berechtigt, zu einem die ganze Handlung bewegendem Motiv.

[3] V, 1: „Ich hab's dir oft mit Hohnlachen bei Burgunder zugesoffen: es ist kein Gott!"

[4] II, 1: „Soll sich mein hochfliegender Geist an den Schneckengang der Materie ketten lassen?" V, 1: „Ich hab's immer gelesen, daß unser Werden nichts ist, als Sprung des Geblüts, und mit dem letzten Blutstropfen zerrinnt auch Geist und Gedanke ... Empfindung ist Schwingung einiger Saiten usw.;" und die widerliche Äußerung von dem „morastigen Zirkel der menschlichen Bestimmung" in IV, 2 Schl. Es ist die Lebensanschauung der französischen Enzyklopädisten; die Hauptschrift des durch sie vertretenen Materialismus, das Système de la Nature, war i. J. 1770 erschienen.

[5] IV, 2 Schl.: „Es war etwas und wird nichts — heißt es nicht ebensoviel als: es war nichts und wird nichts, und um nichts wird kein Wort mehr gewechselt."

(IV, 5), für welche es demgemäß auch keine Unsterblichkeit der Seele gibt.[6] Seine Philosophie ist das Zerrbild der wahren Philosophie, eine Afterphilosophie[7], welche die Imperative des Gewissens[8] nicht kennen will, das Recht allein bei der Gewalt findet[9], ein planmäßiges Studium daraus macht, den Körper vom Geist aus zu verderben[10], vor keiner Sünde, selbst vor Vater- und Brudermord nicht zurückscheut, „bis an die Ohren in Todsünden watet" und es deshalb für Unsinn hält, zurückzuschwimmen und umzukehren.[11]

Seine Haupttriebfeder ist die Ehr- und Herrschsucht, die ihn rastlos vorwärts treibt von dem Worte I, 1 Schl. an, das als Programm seines ganzen Handelns angesehen werden kann: „Frisch also! mutig ans Werk! Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin! Herr muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertroße, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht," bis zu der grausigen Blasphemie im Anfang des V. Aktes, wo er den sich regenden Zweifel, ob nicht doch etwa ein Rächer über den Sternen sei, mit dem Machtwort eines Gebieters zu bannen sucht: „Ich befehle, es ist nicht."

So wird Franz in seinem Radikalismus und in dem sich stetig steigernden diabolischen Sinnen und Handeln zu dem Bilde einer grauenvollen Erhabenheit, der Erhabenheit des bösen Willens, die den Kampf mit Himmel und Hölle aufnimmt. Indem aber der Dichter uns nicht nur das Schauspiel dieser Erhabenheit eines die äußersten Ziele unverrückt verfolgenden bösen Willens darstellt, sondern schließlich auch den jähen Zusammenbruch dieses hohlen Gebäudes als physische und moralische Selbstzernichtung[12] eines Böswichts,

---

[6] V, 1: „Laß einen Wassertropfen in deinem Gehirn verirren, und dein Leben macht eine plötzliche Pause, die zunächst an das Nichtsein grenzt, und ihre Fortdauer ist der Tod... das zerschlagene Klavier tönet nicht mehr. Wenn ich meine sieben Schlösser schleifen lasse, wenn ich diese Venus zerschlage, so ist's Symmetrie und Schönheit gewesen. Siehe da! das ist eine unsterbliche Seele!" (Erinnerung an die Beweisführung des Simmias im Platon. Phädon c. 36 ff.) „... Ich will aber nicht unsterblich sein!"

[7] Er nennt sich selbst einen Schüler von „Philosophen und Medizinern" (II, 1), und Moser charakterisiert seine Philosophie als eine „Philosophie der Verzweiflung" (V, 1).

[8] I, 1: „Wir wollen uns ein Gewissen nach der neuesten Fasson anmessen lassen, um es hübsch weiter aufzuschnallen, wie wir zulegen."

[9] I, 1: „Das Recht wohnt beim überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze."

[10] II, 1: „Wer es verstünde, den Körper vom Geist aus zu verderben — ha! ein Originalwerk! wer das zustande brächte? — Ein Werk ohnegleichen!" — und dann zählt er die Reihe von Empfindungen auf, die wohl den Flor des Lebens am grimmigsten anfeinden: Zorn, Sorge, Gram, Furcht, Schreck, Jammer, Reue, Selbstverklagung, Verzweiflung.

[11] IV, 2: „Die Gnade selbst würde an den Bettelstab gebracht, und die unendliche Erbarmung bankerott werden, wenn sie für meine Schulden all' gut sagen wollte." Vgl. auch V, 1 die Rede Mosers.

[12] V, 1: „Zernichtung! Zernichtung!" ist die Antwort des Franz auf die Bußpredigt Mosers.

der die Schauer des Gerichts in einer Vision durchlebt, und um der Pein furchtbarster innerlicher „Verödung und Verdorrung“[13], der Qual äußerster Verzweiflung zu entrinnen, zum Selbstmord greift, hat er eines der bedeutsamsten Themen rein psychologischer Art (Hauptthema IV) so durchgeführt, daß es über das Thema einer Familienintrige weit hinauswächst.

Das gleiche läßt sich verfolgen, wenn man auf die Wirkungen und Folgen achtet, welche die Verstoßung von dem väterlichen Herzen, Hause und Erbe für Karl Moor hat. Auch hier wird das der Familiengeschichte angehörige Thema nach der psychologischen Seite hin vertieft. Es wird darauf ankommen, die einzelnen Momente und Stufen innerhalb der hier zur Erscheinung kommenden psychologischen Entwicklung auseinander zu halten, um schließlich zusammenfassend dasjenige als Ergebnis abzuleiten, was hierbei als ein Thema des Dramas, sofern man seinen psychologischen Gehalt ins Auge faßt, bezeichnet werden kann:

a) Die psychologischen Vorbedingungen seiner verhängnisvollen Entschließung, ein Hauptmann von Räubern zu werden: ein feuriger Geist, männlicher Mut, Empfänglichkeit für jeden Reiz von Schönheit und Größe, Festigkeit, ja eine unüberwindliche Starrheit, Anlagen zu allem Edlen und Großen, Charakterzüge, die schon an dem Knaben heraustraten[14]; ein überfließendes Kraftgefühl, ungebändigter Freiheits- und Tatendrang, welcher nach Gelegenheit zur Äußerung sich sehnt[15], Anlage zu einem Heldentum.[16]

b) Die psychologische Begründung jenes Entschlusses: wahre Reue und aufrichtiges Verlangen nach Umkehr hatten ihn ergriffen; in fester Zuversicht auf die Vergebung seines Vaters hatte er mit der Vergangenheit gebrochen.[17] Als nun der „rührenden Bitte“ und „zerfließen-

---

[13] V, 1: Franz: „Ich kann nicht beten — hier, hier! (auf Brust und Stirn schlagend) alles so öd — so verdorrt. (Steht auf.) Nein, ich will auch nicht beten — diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht antun die Hölle.“

[14] Sie sind als positive Züge der ironischen Schilderung zu entnehmen, die Franz in der Exposition I, 1 von seinem Bruder entwirft.

[15] I, 2: „Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. — Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! — Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“

[16] „Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischet, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger, wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekommt, notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden.“ (Vorrede z. 1. Aufl.)

[17] I, 2: Karl Moor: „Schon die vorige Woche hab' ich meinem Vater um Vergebung geschrieben, hab' ihm nicht den kleinsten Umstand verschwiegen, und wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe. Laß uns Abschied nehmen!“

den Reue" keine Gnade wird[18], schlägt seine weiche Reuestimmung um in leidenschaftlichen Grimm und wilden Menschenhaß; ein wahnsinniges Verlangen, „dieser Otternbrut", d. h. der Menschheit, „eine brennende Wunde zu versetzen", erfaßt ihn: „wer mir sagte, wo ich das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten — er sei mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten!" Und als nun in diesem Aufruhr seines empörten Gemüts das Wort der Genossen fällt: „wir wollen eine Räuberbande sammeln, und du sollst unser Hauptmann sein", da ist dies Wort ihm eine Eingebung dämonischer Art.[19] Mit den durch die letzte Erfahrung aufgewühlten Empfindungen verbindet sich, was von Tatendurst und Freiheitsdrang seine Seele schon immer erfüllt hat; das Wort der Zusage wird gegeben, der verhängnisvolle Schwur der Treue geleistet und entgegengenommen. Der Entschluß ist also, wenn auch vorbereitet durch das voraufgehende Erfahrungs- und Stimmungsleben, so doch das Erzeugnis einer augenblicklichen Eingebung, einer leidenschaftlichen Übereilung. Karl Moor wird mehr von der Tat gefangen genommen, als daß er selbst diese ins Werk setzte. In diesem Umstande sowie in dem andern, daß der Entschluß zum Teil auf einen Irrtum gegründet ist (auf den Wahn, der Vater habe für ihn, den Reuigen, keine Liebe mehr), endlich in dem Mißverhältnis der furchtbaren Folgen zu der ersten Schuld einer leidenschaftlichen Übereilung liegt das Verhängnisvolle der Entscheidung.

c) Die Art der Entschließung und Unternehmung. Sie ist gewaltsame Selbsthilfe; sie kettet Karl Moor an die Räuberbande und macht ihn, den nach Freiheit Ringenden, unfrei; sie verbindet ihn mit unlauteren, gemeinen Elementen (Spiegelberg und Genossen), die auch das Edelgemeinte und Ideale in seinen Absichten in Roheit und Gemeinheit verkehren, in deren Natur er doch bereits vor dem verhängnisvollen Entschluß einen Einblick gewonnen hatte.[20] So trägt die Unternehmung von vornherein überall eine Schuld oder einen Widerspruch in sich. — Die Art der Unternehmung erscheint aber noch in einem ganz andern Lichte, wenn wir beachten, daß die Selbsthilfe, ursprünglich veranlaßt durch den Wunsch Karl Moors, eine persönlich erfahrene Unbill des Geschickes zu rächen, im Fortgang zu einer Selbsthilfe allgemeiner Art wird, insofern als der Räuberhauptmann sich zum Rächer der unterdrückten Menschheit aufwirft, die Bahn eines allgemeinen sozialen Umsturzes betritt und ein Heldentum großer Taten sucht (Verbindung mit einem Thema

[18] Karl Moor ebendas.: „Reue und keine Gnade!"

[19] Karl Moor zu Schweizer: „Wer blies dir das Wort ein? Höre, Kerl! das hast du nicht aus deiner Menschenseele hervorgeholt! wer blies dir das Wort ein?"

[20] I, 2: Spiegelberg zu Karl Moor in der diesem Entschluß voraufgehenden Unterredung: „Du wirst gaffen! du wirst Augen machen! Wart', und wie man Handschriften nachmacht, Würfel verdreht, Schlösser aufbricht und den Koffern das Eingeweid' ausschüttet — das sollst du noch von Spiegelberg lernen!"

sozialpolitischer Art; s. u.). Auch hier indessen trägt die Lage von vornherein einen verhängnisvollen Widerspruch in sich: wohl hat Karl Moor uns im Anfang der betreffenden Szene seine Verachtung gegen das tatenlose Jahrhundert, das zu nichts nütze sei, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen, erkennen lassen, sowie seinen Freiheitsdrang und seinen Tatendurst, und noch unmittelbar vor der Entschließung uns gesagt: „mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit", d. h. doch wohl nach großen Taten des Heldentums; aber die Taten, zu welchen er dann unmittelbar vor dem Eidschwur die Genossen auffordert, sind nicht große, dem Allgemeinen gewidmete Heldentaten, sondern nur Taten wilder Leidenschaft und persönlicher Rache.[21] Die „Republik", die er sich vermaß, aufrichten zu können, wird eine „Räuberrepublik", das ganze Unternehmen ein Räuberheldentum, eine neue Gattung von Heldentum, aber eine Abart desselben, welches von dem Widerstreit, den es von vornherein in sich trägt, seine Bewegung empfängt.

d) Die weitere Entwicklung der Unternehmung. Sie bewegt sich in einem Wechsel von Versuchen Karl Moors, sich loszureißen aus der Verstrickung mit seinen Genossen, und von neuer Verflechtung in diese Verstrickung, bis er vom Fluch der bösen Tat in den Untergang hinabgezogen, durch eine letzte sittliche Erhebung sich innerlich von ihm zu befreien sucht. So wird der Gang seiner äußeren Schicksale von dem Gange einer psychologischen Entwicklung begleitet. Die Stufen dieser Entwicklung werden bezeichnet durch einen zweifachen Eidschwur (erste und zweite Stufe) Karl Moors, den ersten, mit welchem er seinen verhängnisvollen Entschluß, Hauptmann der Bande zu werden, besiegelt und den Genossen seine Treue gelobt (I, 2), den zweiten, den er in der großen Szene an der Donau nach dem Kampfe leistet, in welchem Roller für ihn das Leben gelassen hat (III, 2). An diese Eide wird er erinnert, als er glaubt, durch die Liebe der Amalia, die auch dem Räuberhauptmann treu bleibt, losgesprochen zu sein (dritte Stufe).[22] Mit dem Opfer des Vaters[23] und der Geliebten, die er der Bande bringt, meint er sich von

---

[21] Karl Moor I, 2 g. E.: „Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte; weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung! — Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war! — Kommt, kommt! — O, ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen — es bleibt dabei, ich bin euer Hauptmann! ‚Glück zu' dem Meister unter euch, der am wildesten sengt, am gräßlichsten mordet; denn ich sage euch: er soll königlich belohnt werden —".

[22] V, 2: „Treuloser, wo sind deine Schwüre?... hubst du nicht deine Hand zum eisernen Eid auf, schwurst, uns nie zu verlassen, wie wir dich nie verlassen haben?"

[23] Er ruft die Räuber selbst zu Zeugen desselben an: „Wer hat mich hergelockt! (Mit gezogenem Degen auf die Räuber losgehend.) Wer von euch hat mich hierhergelockt, ihr Kreaturen des Abgrunds? So vergeh denn Amalia! — Stirb, Vater! Stirb durch mich zum drittenmal! usw."

dieser und seinem Eide losgekauft zu haben (vierte Stufe)[24], löst sich von den Genossen[25] und erhebt sich zu dem Entschlusse, „den beleidigten Gesetzen", d. h. der sittlichen Weltordnung, deren „unverletzbare Majestät eines Opfers bedürfe", dieses Opfer zu bringen, nämlich sich selbst (fünfte Stufe).[26] Dieser Entschluß bezeichnet das Ende der ganzen äußeren und inneren Entwicklung; es ist die Sühne für den verhängnisvollen ersten Schritt, mit welchem jene Entwicklung begann.

Dazwischen liegen: die Erfahrung, daß seine ideale Auffassung von einem Räuberheldentum durch die gemeinen Elemente der Bande in bestialische Roheit verkehrt wird; die Versuche, sich aus dieser Verbindung loszulösen durch Flucht (II, 3) und durch Selbstmord (IV, 5); endlich neue Ereignisse, in denen er eine Nötigung erkennt, auf der betretenen Bahn zu verharren, oder eine höhere Bestätigung ihrer Berechtigung. Der erste Zweifel an der Berechtigung zu seinem Rächeramt taucht auf, als er die Erfahrung machen muß, wie seine ideale Auffassung von einem Räuberheldentum durch die gemeinen Elemente der Bande in bestialische Roheit verkehrt wird. Er hat nichts mit Dieben zu tun[27], „mordet nicht um des Raubes willen", fragt nicht nach dem Geld, wendet es vielmehr an zum Wohltun[28]; Rache und Vergeltung ist sein Handwerk[29], er will die menschliche Gesellschaft rächen an ihren Drängern und ein Richter der Frevel werden, die von der sittlichen Fäulnis in den oberen Gesellschaftsschichten ausgehen. Aber er muß mit Entsetzen erfahren, wie er die Geister nicht bannen kann, welche er beschwor nicht nur durch seine Verbindung mit den unlauteren Elementen, sondern auch durch die grauenvolle Aufforderung, die seinem ersten Schwur voraufging (I, 2). Naturen wie Schufterle und Spiegelberg führen nur wörtlich aus, was jene Aufforderung verlangt hatte; grauenvoll geht die Saat auf, die er selbst ge-

---

[24] Dagegen die Räuber: „Du bist unser; mit unserm Herzblut haben wir dich zum Leibeignen angekauft; unser bist du... Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!"

[25] „Ich höre von nun an auf euer Hauptmann zu sein! Mit Scham und Grauen leg' ich hier diesen blutigen Stab nieder, worunter zu freveln ihr euch berechtigt wähntet... Gehet hin zur Rechten und Linken. Wir wollen ewig niemals gemeine Sache machen!"

[26] „Sie bedarf eines Opfers — dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben."

[27] IV, 5: Karl Moor, als er mit Brechinstrumenten das Gefängnis des alten M. öffnet: „Jetzt zum erstenmal komm mir zu Hilfe, Dieberei!" Vgl. auch das Selbstzeugnis kurz vor dem Römersang in IV, 5: „Ich bin nie ein Feiger gewesen oder ein schlechter Kerl."

[28] II, 3: Razmann: „Selbst sein Dritteil an der Beute, das ihn von Rechts wegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren."

[29] II, 3: Karl Moor zum Pater: „Ich bin kein Dieb, der sich mit Schlaf und Mitternacht verschwört und auf der Leiter groß und herrisch tut. Was ich getan, werd' ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen; aber mit seinen erbärmlichen Verwesern will ich kein Wort mehr verlieren. Sag' ihnen: mein Handwerk ist Wiedervergeltung — Rache ist mein Gewerbe."

säet hat, und es ist tragische Ironie, daß er in dem eigenen Lager jemanden birgt, der als Bösewicht seinem Bruder Franz gleichkommt, ja ihn übertrifft (s. unten das Nebenthema Nr. 1). So wird er an seinem Rächeramt und der ihm durch sein Schicksal aufgetragenen Mission irre; dieser Zwiespalt erfaßt sein an sich zwiespältiges Gemüt um so tiefer und nagt wie ein Wurm an seinem inneren Leben; Qualen der Reue erfassen ihn, daß „die Flamme, die das Geniste der Horniſſe zerstören sollte, auch durch gesegnete Saaten wütet" und „Kindermord, Weibermord, Krankenmord" die schönsten Taten vergiften; Scham, daß er sich anmaße, „mit Jupiters Keule zu spielen usw."; die Selbsterkenntnis, daß er der Mann nicht sei, das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren, vielmehr bei dem ersten Griff erliege. So entsagt er „dem frechen Plan", will „gehen, sich in irgendeine Kluft der Erde zu verkriechen, wo der Tag vor seiner Schande zurücktrete", und schickt sich an zu entfliehen (II, 3 im Monolog, welcher der Entschließung voraufgeht) — da zwingt ihn die Umschließung der Räuber durch den Feind auszuharren; die Predigt des Paters, der für die idealen Momente in der Auffassung Karl Moors keinerlei Verständnis hat (auch nicht haben kann), sondern in den Räubern unterschiedslos nur den Auswurf der Menschheit sieht, sodann die ideale Treue der Seinen, die alle es verschmähen, durch Verrat an ihrem Hauptmann sich selbst zu retten, geben diesem die Freudigkeit auszuharren zurück.[30] — Noch einmal faßt ihn dann das Vollgefühl seines äußeren und inneren Elends, als er die Heimat wiedersieht und hier „die goldenen Maienjahre der Knabenzeit in seiner Seele wiederaufleben", alles ihn mahnt an das verlorene Paradies der Kindheit, Träume der Freiheit ihn umfangen, aus welchen die Gegenwart ihn aufscheucht, wie „der klirrende Eisenring den Gefangenen", als ferner das Wiedersehen seiner Geliebten ihn weich gemacht hat, die Wandlung seines Wesens ihm dabei wie in einem klaren Spiegelbilde vorgehalten wird[31], „die Geister seiner Erwürgten", „ihr banges Sterbegewinsel und ihre fürchterlich klaffenden Wunden"[32] ihm den Schlummer rauben und die Sophismen des Verstandes die Anklagen seines Gewissens nicht verstummen machen können.[33] Noch einmal beschließt er dem Elend zu entrinnen durch Flucht aus dem Leben selbst. Aber sein Heldentum gestattet solchen

---

[30] II, 3 Schl.: Karl Moor: „Jetzt sind wir frei — Kameraden! ich fühle eine Armee in meiner Faust usw."

[31] IV, 4: Amalias Charakteristik des ehemaligen Karl Moor: „Nicht eine Fliege konnt' er leiden sehen. — Seine Seele ist so fern von einem blutigen Gedanken, als fern der Mittag von der Mitternacht ist", verglichen mit den unmittelbar voraufgehenden Selbstzeugnissen Karls.

[32] IV, 5: Karl Moor in dem großen Monologe vor dem Wiederfinden seines Vaters.

[33] „Die Geister meiner Erwürgten usw. sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals usw." — Dieser merkwürdige Monolog verdiente eine besondere psychologische Analyse, wenn dazu im Unterricht im Verhältnis zu anderen wichtigeren Stoffen die Zeit vorhanden wäre.

Ausweg nicht, der einen Sieg der Furcht vor einem qualvollen Leben, einen Sieg des Elends über seinen Mannesmut bedeuten würde. So beschließt er, es zu vollenden; es soll „die Qual an seinem Stolze erlahmen" (Erhabenheit des Willens). Und ein neues Ereignis tritt ein, diesen Entschluß zu rechtfertigen, ja sein Handwerk als ein Gericht an menschlicher Verworfenheit zu adeln[34]: die Aufdeckung der an dem eigenen Vater begangenen Schandtat seines Bruders Franz.

Somit wird eine zusammenfassende Rückschau auf die innere Entwicklung Karl Moors folgendes als ein psychologisches Thema des Dramas bezeichnen können: Eine zu Großem im Guten wie im Bösen angelegte Natur wird, einer augenblicklichen Versuchung unterliegend, hineingezogen in ein falsches Heldentum einer ideal gemeinten, aber gewaltsamen Selbsthilfe, in die mit dieser sich verschlingende Gemeinheit immer enger verstrickt und geht an dem wachsenden Zwiespalt seines Gemüts, sowie der durch ihn verschuldeten äußeren Verhältnisse, an dem Fluch der bösen Tat, so zugrunde, daß er die Schuld durch eine letzte sittliche Erhebung zu sühnen sucht. In dem Geschick Franz Moors also ein physischer und sittlicher Zusammenbruch der Selbstzernichtung einer teuflischen Größe, welche die Erhabenheit eines ausschließlich bösen Willens zur Erscheinung bringt; in dem Geschick Karl Moors der Zusammenbruch eines von idealen Beweggründen durchsetzten Afterheldentums, aber mit dem Ausblick auf eine sittliche Erhebung und insofern auch auf eine Erscheinung der Erhabenheit des sittlichen Willens (Hauptthema V). — Beide Brüder werden in ihre Laufbahn getrieben durch den Wahn, vom Schicksal zurückgesetzt und mißhandelt zu sein. Dieser Wahn wird in Franz durch Ehrsucht erzeugt; die Rache an der Natur und dem Geschick steht nur im Dienste seines Egoismus. In Karl ist jener Wahn das Erzeugnis einer teuflischen Intrige, und sein Rächeramt gilt nicht nur seiner Person, sondern auch dem (vermeintlichen) Wohl der ganzen menschlichen Gesellschaft.

Aber die Darstellung einerseits des Fluches, in welchen Karl Moor sich durch sein Räuberheldentum hineinverstrickt sieht, und anderseits der zum Schluß ihm gestellten besonderen Aufgabe, Rache an seinem Bruder zu nehmen, führt den Dichter an ein neues psychologisches Problem, das vielleicht anziehendste des ganzen Dramas, weil es in die vorher dargestellten inneren Kämpfe einen ganz neuen und eigenartigen Konflikt hineinträgt und so das Bild eines auf das höchste gesteigerten inneren Kampfes und jäher Wandlungen in demselben aufzeigt. Es handelt sich um die Sz. 3 und 5 des IV. Aktes. Daniel hat Karl die spitzbübischen Künste seines Bruders Franz aufgedeckt, die ihn um die Verzeihung seines

[34] Karl Moor a. a. O.: „Der verworrene Knäuel unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt... Entblößet eure Häupter! Knieet hin in den Staub und steht geheiligt auf!"

Vaters gebracht, das Glück seines Lebens bübisch hinwegbetrogen, ihn zum Mörder und Räuber gemacht haben. Er mußte zur Rache an solchem Frevel sich aufgefordert fühlen. Und doch flieht er aus den Mauern, um nicht „an seines Vaters Sohn zum Mörder zu werden"; er entsagt der Rache für einen Frevel, der nur an ihm selbst verübt ist, offenbar[35], weil er, selbst belastet mit schwerster Schuld, sich nicht für würdig hält eines solchen Rächer- und Richteramtes; er erkämpft somit einen hohen Sieg über sich selbst; ja er will den Fluch des Räuberheldentums tragen, so unerträglich die „Geister seiner Erwürgten" ihm das Leben auch machen und so nahe der Druck jenes Fluches ihm auch die Selbstmordgedanken legt (Umschlag). Da scheint mit der Wiedererkennung seines alten Vaters und der Aufdeckung der von seinem Bruder an diesem begangenen noch entsetzlicheren Schandtaten dieser Fluch von ihm genommen werden zu sollen; er fühlt sich entlastet, zur Rache berufen und geweiht (Umschlag) und begrüßt es bald darauf doch wiederum als eine neue Entlastung („nun wär' auch das überstanden — alles überstanden!"), als die Nachricht von dem Selbstmord des Bruders ihn dieses Racheamtes überhebt (letzter Umschwung) und er in reiner sittlicher Erhebung die letzte große Sühne für alle eigene Schuld auf sich nehmen kann dadurch, daß er sich den irdischen Richtern stellt.

Schon oben S. 17 ist ein Thema sozialpolitischer Art gestreift worden, das Thema der sozialen Revolution, das noch ein besonderes Eingehen erfordert (Hauptthema VI). Die Empörung über den despotischen Druck, unter dem Schiller während der Ausarbeitung seines Dramas litt (s. o. S. 7 f.), fand ihren natürlichen Niederschlag in der Dichtung. Bekannt ist Schillers Äußerung zu seinem Freunde Scharffenstein: „Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß." Auch das als Motto dem Werke vorgesetzte Wort des Hippokrates (s. o. S. 10) weist auf diese revolutionäre Tendenz.

Der den Dichter zu diesem Thema bestimmende innere Grund war offenbar die eigene Anschauung der großen Mißstände und Schäden innerhalb des damaligen sozialen Lebens im allgemeinen und im besonderen der sittlichen Fäulnis innerhalb der höheren Gesellschaftsschichten und der leitenden Kreise. Die im Drama mitgeteilten Beispiele sind sicherlich Wiedergabe wirklicher Vorfälle, wenn auch in übertreibender Darstellung: III, 3 in der Erzählung Razmanns; ebendas. g. E. in der Antwort, welche Karl dem Pater gibt; III, 2 in dem Geschick Kosinskys, wo die wahrscheinliche Quelle nachgewiesen werden kann; vgl. Borberger a. a. O. S. X ff., Brahm a. a. O. S. 131, Minor a. a. O. I, S. 297 ff. Treffend äußert sich zu dem Thema Berger I, S. 155: „Mit Seufzen und Klagen über die entartete Welt sich genug sein zu lassen, das entsprach weder des Dichters Art noch der Veranlagung seines Helden. Eben hat noch Moor

[35] Es ist an der betr. Stelle in Sz. 3 nicht klar ausgedrückt, muß aber aus Sz. 5 geschlossen werden.

über die herrschende Ungerechtigkeit und Unnatur vernichtende Worte gesprochen — nun sieht er sich selbst als ihr Opfer. Wie er, so leiden Tausende unter der bestehenden Ordnung, so leidet die größere Hälfte der Menschheit: wenn er sich selbst hilft, so hilft er den anderen. Auch Goethe hat seinen Götz zum Selbsthelfer in wilder gesetzloser Zeit gemacht. Aber der wackere Reichsritter fühlt sich und gibt sich als Vertreter der Ordnung gegenüber dem Mißbrauch der Gewalt; er glaubt, gegenüber der Fürstenselbstsucht, der kaiserlichen Majestät zu dienen. Anders Moor: sein Schwert richtet sich gegen die ganze bestehende Ordnung als gegen eine einzige große Ungerechtigkeit und Unvernunft, eine verderbte heuchlerische Gesittung. Er bricht mit der Gesellschaft und allen Grundlagen der Kultur; er zieht in die böhmischen Wälder, um von dort aus der verletzten Menschenwürde zu ihrem Rechte zu verhelfen und den reinen natürlichen Zustand der Natur mit Gewalt wiederherzustellen. Was Rousseaus grandiose Irrlehre phantasievoll ausgemalt und als sicheres Rettungsmittel gepriesen hatte, das ließ der deutsche Dichter zur Tat werden, indem er seinen Helden und dessen wilde Schar dem ‚Sirenenlied' von Natur und Erlösung folgen und den Kampf gegen die faule Welt aufnehmen hieß." Die Art von Moors revolutionärer Auflehnung ist gewaltsame Selbsthilfe, die Ausführung aber nur ein willkürliches Vorgehen gegen einzelne Personen und Fälle, nur Negation und Zerstörung, kein planmäßiger Kampf mit klaren Zielen auch eines positiven, aufbauenden Schaffens, also nur Revolution ohne Reform. So ist auch das Ergebnis nur die Anarchie einer Räuberrepublik und schließlich ein Zusammenbruch des revolutionären Unternehmens ohne irgendeine dauernde Frucht für das Allgemeine. Somit wird die Behandlung dieses Themas mehr in Sicht gestellt, als wirklich durchgeführt. Die ursprüngliche Anlage des Dramas als einer Familiengeschichte ließ jenes andere Thema von allgemeinerer sozialer Bedeutung nicht genügend zur Entwicklung kommen. Die Zeitgenossen freilich lasen mit Vorliebe gerade dieses Thema aus dem Drama heraus und brachten der revolutionären Absicht des Dichters besonderes Verständnis entgegen (s. unten C 4).

3. **Die Nebenthemata.** 1) Das Rivalentum zwischen Karl Moor und Spiegelberg. Es ist seiner Art nach zunächst ein Gegensatz zwischen idealem und gemeinem Räubertum, und offenbar war es die Absicht des Dichters, die idealen Züge in dem Bilde seines Helden durch dieses Gegenstück zu heben. Wie Karl die edlen Naturen an sich zieht[36], so hat Spiegelberg seinem eigenen Geständnis nach „etwas Magnetisches" an sich, „das alles Lumpengesindel auf Gottes Erdboden anzieht wie Stahl und Eisen", Lumpengesindel, das meistens „in ruinierten Krämern,

[36] Das Hauptbeispiel ist Kosinsky; vgl. auch die Mitteilungen Razmanns II, 3: „Er hat auch schon brave Kerls angelockt" ... „ich sage dir, der Ruf unsers Hauptmanns hat auch schon ehrliche Kerls in Versuchung geführt", ... „und die schämen sich nicht unter ihm zu dienen."

rejizierten Magistern und Schreibern aus den schwäbischen Provinzen" besteht (II,3). Jener versteht die rechten Kunden nicht nur aufzuspüren, sondern auch systematisch in seine Netze und in die verbrecherische Laufbahn zu verstricken dadurch, daß er sie an Leib und Seele verdirbt[37], wiederum in geradem Gegensatz zu Karl, welcher den um Aufnahme Nachsuchenden warnend die abschreckendsten Züge des Räuberlebens vorhält.[38] Spiegelberg sucht es seinen Genossen in den gemeinsten Taten zuvorzutun, wird der Typus eines gemeinen Verbrechers[39], ist feige in der Not[40], im Gegensatz zu dem Räuberheldentum Moors, und übertrifft als Bösewicht selbst den Franz. Denn während dieser sinnt, wie er den Leib durch die Seele morden könne (II,1), ist für jenen Seelenmord der höchste Triumph seiner Taten. Seine Beweggründe sind Eitelkeit[41] und, wie für Franz Moor, Ehr- und Herrschsucht. — Das Rivalentum zwischen Karl und Spiegelberg ist ferner aber auch das Rivalentum einer Intrige, welche der letztere gegen diesen Nebenbuhler, um ihn zu stürzen, anspinnt. Diese Intrige wird zu einem Seitenstück derjenigen, welche Franz gegen seinen Bruder ins Werk gesetzt hat. Der Beweggrund ist bei beiden der gleiche; außer der Ehr- und Herrschsucht auch das Gefühl, eine Zurücksetzung erfahren zu haben. In Spiegelbergs Kopf war der Räubergedanke zuerst entsprungen; er glaubt damit und auch sonst durch seine geistige Bedeutung ein Anrecht auf die Stellung eines Hauptmanns erworben zu haben[42], und sinnt, sobald er sich in dieser Hoffnung betrogen sieht, auf Verrat (s. das Nebenth. 2); er findet ein schmachvolles Ende (IV,5) wie Franz. — Über die tiefere Bedeutung dieser dramatischen Gestalt für die innere psychologische Entwicklung der Handlung s. oben S. 19 f. Die dort gegebene Hinweisung auf die tragische Ironie, welche darin liegt, daß Karl unter seinen eigenen Genossen jemand hegt, der ein größerer Bösewicht ist als selbst sein Bruder Franz, wird deutlich machen, daß die Einführung der Figur Spiegelbergs nicht nur der Darstellung eines Rivalentums und einer neuen Intrige dient, sondern auch zur Verstärkung des tragischen Schicksals Karls. Denn wie die geringen idealen Momente in dem Heldenräubertum Karls nicht nur durch dessen eigene Schuld, sondern auch durch die Verantwortlichkeit für die lawinenartig anwachsende Schuld anderer erdrückt werden, das

---

[37] Spiegelberg II,3: „Denn incidenter muß ich dir sagen, du richtest nichts aus, wenn du nicht Leib und Seele verdirbst."

[38] Karl Moor Kosinsky gegenüber in der Schlußszene des III. Aufzugs.

[39] Vgl. oben S. 17, Anm. 20.

[40] Sp. II,3 vor der Einschließung der Räuber durch die Truppen: „Können wir denn nicht mehr entwischen?" ... „Oh! warum bin ich nicht geblieben in Jerusalem!"

[41] Vgl. II,3: Spiegelberg: „Da ist dir keine Zeitung, wo du nicht ein Artikelchen von dem Schlaukopf Spiegelberg wirst getroffen haben usw."

[42] I,2: Spiegelberg: „Ja, freilich, freilich müßt ihr einen Chef haben. — Und wer diesen Gedanken entsponnen, sagt, muß das nicht ein erleuchteter politischer Kopf sein? usw."

zeigt vornehmlich Spiegelberg und sein Treiben. — Übrigens zeugt es für das Geschick des Dichters, daß er den Rivalen Spiegelberg beseitigt, ehe Karl den letzten großen Gang mit dem Rivalen Franz unternimmt; es würde die Einzigartigkeit der diabolischen Größe des letzteren beeinträchtigt werden, wenn unter den Genossen Karls selbst sich noch ein rivalisierender Vertreter der Erhabenheit des bösen Willens befände.

2) Verrat und Treue. a) In dem Verhältnis zwischen Karl und der Bande als einer Gesamtheit. Die Bande hat durch einen Eidschwur ihrem Hauptmann Treue gelobt, weist den Verrat auch dann, als derselbe Freiheit und Gnade verheißt, von sich[43] und bewahrt bis auf einen Verräter (Spiegelberg) bis zu Ende die Treue. (Ideale Hingabe an eine edle Persönlichkeit.) — Karl anderseits hat den Genossen zweimal eidlich die Treue gelobt, ist dann im Begriff, sie eigenmächtig zu brechen, bringt jener Treue darauf das Leben der Geliebten zum Opfer und löst endlich den Treubund, um einer höheren Pflicht zu genügen (s. oben S. 18f.); auch ein ideales Moment in dem Räuberverhältnis. — b) In dem Verhältnis Karls zu einzelnen der Genossen: zu Roller, für den er das Äußerste wagt[44] und der für ihn in den Tod geht[45]; zu Schweizer, der mit seinem Hauptmann in die Hölle zu gehen bereit ist[46], ihm das Leben in der Schlacht rettet[47], den Meuchelmord Spiegelbergs von ihm abwehrt (IV, 5), und dessen Treue der Hauptmann schließlich belohnt, indem er ihn ehrt „wie keinen Sterblichen zuvor" durch den Auftrag, seinen Vater zu rächen (IV, Schl.). — c) Im Verhältnis Spiegelbergs zu Karl. Ein zwiefacher Verrat Spiegelbergs an dem Hauptmann; er allein versucht durch feige Flucht in höchster Bedrängnis des Hauptmanns sich zu retten; er ist es, der später darauf sinnt, diesen durch Meuchelmord zu beseitigen. — d) Im Verhältnis Daniels zu Karl. Ein rührendes Bild ungetrübter Dienertreue. — Ergebnis: Bilder einer Treue, welche das gemeine Wesen adelt, bei der Art des Treuverhältnisses aber selbst zu einer völlig idealen Erscheinung nicht werden kann (die Fälle a und b); im Gegensatz dazu das Bild einer durchaus idealen Treue (in dem Verhältnis Daniels zu Karl) sowie endlich eines gemeinen, jedes idealen Zuges baren Verrates (Spiegelberg).

---

[43] II, 3 Schl.: Schweizer (zerreißt den Pardon und wirft die Stücke dem Pater ins Gesicht): „In unsern Kugeln Pardon! Fort, Kanaille! sag' dem Senat, der dich gesandt hat, du träfst unter Moors Bande keinen einzigen Verräter an — rettet, rettet den Hauptmann!"

[44] II, 3: Roller: „Dem Hauptmann dank' ich Luft, Freiheit und Leben."

[45] III, 2: Karl Moor: „Mein Roller starb einen schönen Tod. Man würde einen Marmor auf seine Gebeine setzen, wenn er nicht mir gestorben wäre."

[46] III, 2 Schl.: Schweizer: „Geh' in die Hölle, ich folge dir!"

[47] IV, 5 g. E.: Karl Moor: „Du weißt noch, wie du einstmals jenem böhmischen Reiter den Kopf spaltetest, da er eben den Säbel über mich zuckte und ich atemlos und erschöpft von der Arbeit in die Kniee gesunken war."

3) Nebenth. der Liebe. Amalia ein Gegenstand der Liebe für Karl, Franz und Hermann. Verschiedenartiges Verhältnis derselben: Hermann, der von vornherein schimpflich zurückgewiesene Liebhaber, wird ein gefügiges Werkzeug der Rache in den Händen Franzens; Franz und seine gemeine Liebe dient nur als Gegenbild zu der idealen Liebe Karls. Verbindung dieses Nebenths. mit dem Nebenth. der Treue. Karl wird mit der Wahl seines Räuberberufes wie seinem Hause, so auch seiner Geliebten zeitweilig entfremdet; die Liebe vornehmlich zieht ihn in die Heimat zurück. Er ist bereit, um jene leise Untreue zu sühnen, die Bande zu opfern, und opfert schließlich die Geliebte, um dieser die Treue bis in den Tod zu ermöglichen (vgl. oben S. 18).

4) Nebenth. der Ehre. Karl wird ein „Verbrecher aus verlorener Ehre".[48] Er hat, aus dem Vaterhause und damit, wie es scheint, auch aus der menschlichen Gesellschaft verstoßen, zum Teil ohne Schuld, seine Ehre vor der Welt (die äußere, relative Ehre) verloren, wählt die Ehre eines Räuberlebens, verliert nun durch eigene schwere Schuld auch die innere, absolute Ehre und sucht die letztere schließlich durch eine Sühne wiederherzustellen. Ein Seitenstück zu diesem Geschick Karls ist dasjenige Kosinskys. Auch hier Vernichtung der Ehre, die gerächt werden soll durch Räuberehre. Diese Räuberehre ist aber auch an sich ein psychologisch anziehendes Motiv, weil sich in ihr Ehre (ideales Wollen) und Unehre unlöslich verschlingen. — Eine besondere Art der Räuberehre bringt das Schicksal Schweizers zur Erscheinung, der sich den Tod gibt, weil er das dem Hauptmann gegebene Wort nicht einzulösen vermag (IV, 5 und V, 1). — Mit dem Nebenthema der Liebe verbindet sich dieses Nebenthema in dem Kampf zwischen Ehre und Liebe, welchen das Geschick der Amalia in ihrem Doppelverhältnis zu Franz und Karl vor unseren Augen, das Geschick der gleichnamigen Geliebten Kosinskys in dessen Erzählung zur Erscheinung bringt.[49]

Diese ungewöhnliche Fülle von Haupt- und Nebenthemen deckt den außerordentlich großen Reichtum von äußeren und inneren Handlungen auf, der dieses Drama kennzeichnet; es wird nun darauf ankommen, sich über die Verbindung dieser mannigfaltigsten Handlungen zu einem einheitlichen Bau klar zu werden.

4. **Die Führung und Verknüpfung der Handlung.** Die Exposition fällt mit dem ersten Aufzuge zusammen. Sz. 1 macht uns mit dem Antagonisten des Hauptthelden, Franz, mit dem Schauplatz und dem Kreise seiner Wirksamkeit, endlich mit der von ihm angelegten Intrige bekannt; die 2. Szene ebenso mit dem Hauptthelden Karl, seinen Genossen und seinem verhängnisvollen Entschluß. Zwei entscheidende Taten und folgenschwere Schritte der beiden Brüder werden so in innere Verbindung gesetzt, daß der Schritt Karls als Folge der Tat seines Bruders erkannt

[48] Vgl. die gleichnamige Erzählung Schillers.

[49] III, 2: Kosinsky: „Im Kampfe zwischen Ehre und Liebe entschied sie für das zweite."

wird. Sz. 3 will uns auf das Verhältnis beider Brüder zu Amalia und diesen neuen Grund ihrer Nebenbuhlerschaft hinweisen. Die an eine vollendete Exposition zu stellenden Anforderungen werden im wesentlichen erfüllt. Sie unterrichtet über die großen *Schauplätze*: das Moorsche Schloß in Franken; den wechselnden Schauplatz des im folgenden vorgeführten Räuberheldentums (die böhmischen Wälder II, 3; Gegend an der Donau III, 2; ländliche Gegend um das Moorsche Schloß IV, 1 und ein demselben nahe gelegener Wald IV, 5; dieser wechselnde Schauplatz wird glücklich vorbereitet durch die Wahl des Schauplatzes von Szene 2: eine Schenke an der Grenze von Sachsen); über die *Hauptpersonen* und die *Grundzüge ihrer Charaktere*, über die *Vorgeschichte*, soweit ihre Kenntnis zum Verständnis der Haupthandlung notwendig ist. Nur die *Zeitangabe* bleibt unbestimmt (Mitte des 18. Jahrhunderts) und wird etwas deutlicher erst in dem folgenden Aufzug (II, 2). Hier findet sich eine chronologische Andeutung, die eine geschichtliche Zeitbestimmung ermöglicht: nach Hermanns erdichteter Erzählung sei Karl auf Böhmens Fluren, wohin ihn der „Hall von Friedrichs siegreicher Trommel" gezogen hatte, in der Schlacht bei Prag unter des „großen Schwerin" Führung gefallen. Die Schlacht bei Prag war am 6. Mai 1757. Da zwischen dem I. und II. Akt elf Monate liegen[50], so muß das Stück in den Jahren 1756 und 1757 sich abspielen. Die Exposition legt endlich auch den Grund zur Behandlung aller oben genannten *Haupt- und Nebenthemen*, welche schon hier mit voller Klarheit in Sicht gestellt werden. Die Intrige beginnt sogleich in der ersten Szene, in der zweiten sehen wir schon ihre entscheidende Wirkung auf die Handlung; das Ziel der Handlung wird gesteckt: „die Rache Karls für die ihm widerfahrene Verstoßung" (Bellermann S. 68).

Aber da Karl von der wahren Ursache seiner Verstoßung zunächst gar nichts weiß, so kann sich auch sein Streben in der nun zunächst folgenden *Haupthandlung* nicht unmittelbar gegen den Urheber seines Unglücks richten, sondern er bekämpft ganz allgemein die gesamte menschliche Ordnung. Obwohl wir gerade diesem Umstande die packenden Räuberszenen in Akt II und III verdanken, so liegt doch andererseits hierin ohne Zweifel ein Mangel in der Fortentwicklung der Handlung. Eine strenge Einheitlichkeit der Handlung würde fordern, daß sich das Gericht *zugleich* gegen seinen Bruder, und zwar nicht erst zuletzt, sondern auch schon im Anfang wendete. Franz Moor hat wohl den Anstoß zu einer Bewegung, dem Entschluß und den Unternehmungen seines Bruders, gegeben, aber diese Bewegung selbst nimmt ihren Gang, losgelöst von der voraufgehenden Handlung und völlig selbständig, ohne daß er sie auch nur mit seinen Gedanken begleiten kann. So bleibt eine gewisse Zwiespältigkeit in dem Gange der Handlung und somit auch in dem Bau des ganzen Dramas

[50] II, 1: Franz: „Ja, ich sage dir, (Karl ist) seit elf Monaten so gut als enterbt."

zurück: der Antagonismus zwischen den beiden Hauptträgern der Handlung wird nur in der Anlage des Dramas (Exposition) angekündigt und am Schluß (Akt IV und V) aufgedeckt; in dem großen Mittelstück der Handlung (Akt II und III) sind beide Brüder getrennt ohne Beziehung aufeinander tätig. „Franz weiß von Karls Treiben so wenig, wie jener von dem seinigen; es kann also auch keiner sich dem Streben des anderen entgegensetzen oder ihm die Spitze bieten" (Bellermann S. 69). Darin liegt, von allem anderen abgesehen, auch eine große Unwahrscheinlichkeit. Sollte sich Franz, dieser berechnende Schurke, so gar nicht darum kümmern, was aus seinem Bruder geworden ist?

Vgl. auch Kühnemann: „In zwei mächtigen Handlungen nebeneinander geht nun das Werk seinen Gang. Sie bewegen sich vorwärts im stärksten Stimmungsgegensatz, die eine kalt, heimlich, finster, die andere glühend vor Leidenschaft, ganz Sturm und Gewalt. Rein dramatisch genommen ist es ein Mangel, daß diese Handlungen zunächst so unabhängig voneinander sind. Erst gegen Ende kommt es zum tragischen Austrag zwischen Franz und Karl. Auf dem Wege dahin ist die dichterische Bedeutung der Szenen größer oder geringer, je nachdem sie nur der äußeren Intrige dienen oder die große Auseinandersetzung mit der sittlichen Menschheit fördern, die der eigentliche Gegenstand des Werkes ist. In der Mitte geht es schwer belastet mit allerhand Äußerlichkeiten. Die eigentliche Tragödie arbeitet sich erst am Schluß gewaltig heraus. So weit ist der junge Dichter noch nicht, daß er das Ganze in allen seinen Teilen als eine lebendig zusammengreifende Einheit fühlt und gestaltet." Ähnlich R. Franz, Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen S. 17. Für die beiden getrennten Handlungen bringt der III. Akt die Höhe und Wende: Franz, auf dem Gipfel seiner Macht, scheitert an Amaliens Treue; Karl, der Sieger im Kampfe, wird von der Sehnsucht nach der Heimat übermannt. Im IV. Akte sucht der Dichter endlich den Dualismus zu beseitigen und die beiden bisher nebeneinander hergehenden Handlungen zu vereinigen. „Es geschieht in einer ganzen Reihe kleiner, aufeinander folgenden Erkennungsszenen von vollendeter Unnatur, bei denen die nächstbekannten Menschen als Fremde aneinander vorübergehen... das Interesse erlahmt. Das Stück geht aus den Fugen." (Kühnemann, S. 50.) — Anderer Meinung ist Bellermann, S. 71. Doch hat schon Schiller selbst diese Schwäche erkannt und bemerkt, „daß das ganze Schauspiel in der Mitte erlahmt". (Besprechung im Württemberg. Repertorium.) Ohne Zweifel ist hier der schwächste Teil des Stückes. Aber schon das Ende des IV. Aktes bringt eine neue Wandlung, die große 5. Szene, in der die Handlung, die Katastrophe ankündigend, mächtig anschwillt: die volle Aufdeckung von Franzens Verbrechen. In zwei großen Szenen vollzieht sich dann im V. Akte das Gericht: die Vernichtung Franzens und die letzte Auseinandersetzung zwischen Karl und den Seinen (Vater, Geliebte, Räuber). Mit großartiger Konsequenz ist die Handlung zu Ende geführt. „Gott, den Franz in seiner Frechheit leugnete, dem

Karl in seiner Vermessenheit vorgriff, hat gesiegt. In ihrem Fall tritt die sittliche Weltordnung selber hervor als eine lebendige Macht, die sich nicht spotten läßt und deren die Gewalt ist. Menschenwürdig in der Tragödie des Jünglings ist dieser Gang der großen Konsequenz... Fast scheint es, nicht Karl oder Franz, sondern Gott selbst ist der Held der Räuber. — Er, den sie verlassen oder dessen Platz sie nehmen, und der es ihnen am Ende zeigt, welch ein Gemächte sie sind. Dies ist der Sinn und die fruchtbare Konsequenz der Entwicklung. Gegen eine höhere Macht, gegen die höchste kämpfen diese Menschen, und die höhere siegt." (Kühnemann a. a. O., S. 31 ff.)

Mit Ort und Zeit ist der Dichter sehr frei umgesprungen. „Hier war Fülle ineinander gedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die allzu enge Pallisaden des Aristoteles und Batteux einkeilen konnte" (Schiller in der Vorrede zur 1. Auflage). Dazu hatte Goethe in seinem Götz ein ermutigendes Beispiel gegeben. Doch zeigt Schiller immerhin ein klügeres Maßhalten. Im ganzen hat das Stück 14 Szenenwechsel. Indessen ist es, wie Bellermann S. 64 dartut, in Wirklichkeit damit nicht so schlimm, da alle neun in geschlossenen Räumen spielenden Szenen mit einer Ausnahme (I, 2 Schenke an der Grenze von Sachsen) stets das Moorische Schloß zum Schauplatz haben; dabei sind allerdings die Szenen im Moorischen Schloßgarten mit eingerechnet. Die Zeit hat der Dichter selbst auf „ohngefähr zwei Jahre" veranschlagt (nachgerechnet bei Bellermann S. 64 f.).

Daß die Verknüpfung der Handlung im einzelnen zahlreiche Mängel aufweist, ist unbestreitbar, wenn auch anderseits die Meinungen der Kritiker dabei zum Teil weit auseinander gehen. Dieser Widerstreit zeigt sich besonders bei dem Entschluß Karls im dritten Akt. „Man hat gemeint, es sei eigentlich nicht abzusehen, was ihn zum Besuch im väterlichen Schlosse veranlasse. Der Dichter freilich braucht diesen Entschluß sehr notwendig, weil auf keine andere Weise die Fäden der beiden bis dahin getrennten Handlungen verschlungen werden konnten." Bellermann S. 73 f. hat sich nun bemüht, hier den Dichter zu rechtfertigen, doch ist ohne weiteres zuzugeben, daß die Erzählung Kosinskys und in derselben die Erwähnung einer Amalia Karls Entschluß im Grunde doch nur sehr äußerlich motivieren. Erich Schmidt spricht hier sogar von „einem aus der Pistole geschossenen Theatercoup". Ein großes Maß von innerer Unwahrscheinlichkeit liegt ferner vor in der Auffassung und Darstellung des Räuberlebens. Gewiß war das Auftreten von Räuberbanden in Deutschland auch im 18. Jahrhundert noch nichts Außergewöhnliches. „Was uns heute als Romantik erscheint, war noch im 18. Jahrhundert eine oft nur zu empfindliche Tatsache. Von Räuberhelden und Räubertaten wußte das Volk gerade zu Schillers Zeiten viel zu erzählen usw." Genaueres bei Berger I, S. 156. Aber wie diese Räuber im Drama dargestellt sind, ihre Kämpfe und Siege, z. B. III, 2 (bei den Soldaten dreihundert Tote, dagegen nur ein einziger gefallener Räuber), so waren sie in Wirklich-

keit unmöglich. Hier muß man allerhand in Kauf nehmen; so ist der Selbstmord Schweizers ebenso unzureichend motiviert und darum wenig glaubhaft, wie die Ermordung Amalias. Dazu gesellen sich noch allerhand theatralische Widersprüche und Unklarheiten, z. B. die Beseitigung Spiegelbergs im Anfang von IV, 5. Nicht minder Unwahrscheinliches begegnet in dem Franzschen Kreise. „Da spielt sich die plumpste Intrige ab eines Schurken, der als Bösewicht auf Schritt und Tritt sich entlarvt, gegen den angebeteten fernen Sohn, und niemand fragt, niemand erkundigt sich. Da sieht ein liebendes Mädchen das schmähliche Verbrechen an dem Geliebten aus der Nähe an — sie fühlt es klar, daß es ein Verbrechen ist — und rührt sich nicht. Sie duldet die schändlichen Zumutungen des Verbrechers und bleibt ruhig im Haus. Nicht einmal, mindestens dreimal sprechen miteinander Leute, die sich seit Jahren kennen, sich die nächsten sind — der Bastard Hermann mit dem alten Moor, Karl mit Amalia, Karl mit dem alten Moor — und erkennen sich nicht usw." (Kühnemann S. 30). Besonders plump ist II, 2 das Mittel, das Franz anwendet, um dem Vater und Amalia Karls Tod vorzutäuschen, vor allem die blutige Schrift auf dem überreichten Schwert. Daß einem Sterbenden zugemutet wird, „mit dem warmen Blute seines Herzens" eine solche Inschrift aufzusetzen, könnte noch allenfalls als Franzens geschmacklose Erfindung diesen charakterisieren, aber daß Amalia auf diesen Betrug hereinfällt, ist ein Mangel der Dichtung. Auch an Widersprüchen fehlt es nicht, namentlich in dem Verhältnis Hermanns zu Franz; Hermanns Mitschuld und „geheime Wohltätigkeit als Rabe" sind ungenügend motiviert. Indessen diese Züge, in denen sich die Unreife des zwanzigjährigen Dichters verrät, sind Kinderkrankheiten, die unvermeidlichen Schwächen eines Jugendwerkes. So zahlreich sie sind, so oft sie den Leser lächeln oder kopfschütteln machen, es sind Einzelzüge, die immer wieder hinter der packenden Gewalt, mit der die Handlung selbst ihrem Ziele zustrebt, verschwinden.

Geradezu bewundernswert aber ist die Kunst, mit der schon dieser junge Dichter große Massen auf der Bühne zu beherrschen versteht. „Welche sichere Führung bei bewegtestem Leben und erregendsten Auftritten! In der Herrschaft über die Massen steht Schiller schon hier als Meister da. Keiner seiner Vorgänger verstand es wie er, verschiedene Personen, die gleichzeitig auf die Bühne gestellt sind, in steter gesteigerter Bewegung zu erhalten und ineinander greifen zu lassen. Welches Geschick geradezu aus diesen Massenszenen entscheidende Momente zugleich der Charakteristik des Räuberlebens und der fortschreitenden Handlung zu gewinnen! Erinnert sei nur an die große Libertinerszene am Schluß des ersten Aktes und die Auftritte vor und nach der Befreiung Rollers II, 3" (Berger I, S. 160). Hier sind die Anfänge jener Meisterschaft, die wir in Wallenstein und Tell auf ihrem Gipfel sehen.

5. **Charaktere.** Über den Charakter der beiden Brüder ist schon oben das Wichtigste gesagt. Franz (vgl. oben S. 14 f.) wird vom Dichter (Vor-

rede) selbst als ein „Mißmensch" bezeichnet. Er ist ein krasser Materialist, der mit einem beispiellosen Zynismus in zahlreichen Selbstgesprächen über sich und die Welt räsoniert und uns so den genauesten Einblick in seine schurkische Seele eröffnet. Ihm ist nichts heilig, weder Religion noch Bande des Bluts. Besonders abstoßend wirken seine Anspielungen auf die Zeugung; hier hat ebenso wie in seiner Schilderung des siechen Lüstlings (I, 3) der Mediziner Schiller den Dichter übervorteilt. In manchen Dingen erscheint sein Verhalten uns heute karikiert; besonders als Liebhaber Amalias spielt er eine klägliche Rolle, noch dazu, wenn man an seine eigene Schilderung seiner Mißgestalt denkt (I, 1). Dagegen wirkt er in der Katastrophe (V, 1) als schlotternder Sünder mit seiner entsetzlichen Gebetsparodie und seinem Traum vom Weltgericht wieder grauenhaft überzeugend. Als vollendetes Gegenstück verkörpert Karl den überspannten Idealisten. Nach Schillers eigenem Ausspruch ist er „das Opfer einer ausschweifenden Empfindung" (Vorrede zum Fiesco). Ein echtes Geschöpf der Geniezeit, schwankt seine leidenschaftliche Natur zwischen Wertherscher Empfindsamkeit und kraftgenialer Wildheit, doch überwiegt die letztere. Seine Empörung gleich zu Anfang (I, 2) über das „tintenkleckſende Säkulum", „das schlappe Kastratenjahrhundert" hält sich bei allem Überschwang doch immer noch in den möglichen Grenzen einer kraftstrotzenden Jugend und hat darum mit Recht sprichwörtliche Geltung erlangt. Sein Wille ist auf das Gute gerichtet, aber er hat nicht gelernt, im Jugenddrang die eigene überschäumende Natur zu meistern und sich dem Gesetz zu unterwerfen. So ist er schon vor Beginn der Handlung, wie der Dichter andeutet, in schlechte Gesellschaft und auf Abwege geraten. Sein Entschluß Räuber zu werden, durch die Intrige des Bruders hervorgerufen, ist nur ein weiterer Schritt auf diesem Wege. Gewiß ist er als Räuberhauptmann idealisiert und vereinigt zu verschiedenartige Züge, wie rohe Freude an dem blutigen Handwerk, selbstlose Hilfe für Schwache, Unterdrückte und Mittellose und Abscheu vor niederträchtiger Gemeinheit, als daß er ganz glaubhaft erschiene. Dennoch wirkt er auch als Räuber, besonders in der Auseinandersetzung mit dem Pater (II, 3), packend und hinreißend. Nach dieser Szene freilich war eine Steigerung in dieser Richtung auch kaum noch möglich. So sehen wir ihn an der Donau (III, 2) weicher Empfindsamkeit hingegeben. In den folgenden Szenen verliert er dann mehr und mehr, zumal der Dichter es vermeidet, ihn seinem Bruder und Rivalen vor unserem Auge persönlich gegenüberzustellen und die Abrechnung durch einen Dritten (Schweizer) vornehmen läßt. Erst in seiner Selbstüberwindung am Ausgang des Stückes erhebt er sich zu neuer Größe. Eine sehr eingehende Charakteristik Karls hat der Dichter selbst (Vorrede zur ersten Auflage der Räuber) geliefert:

„Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet, um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischet, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger wichtiger Mensch, ausgestattet

mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekommt, notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Konjunkturen entscheiden für das zweite, und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich natürlicherweise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen, so war der seltsame Donquixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern."

Kürzer hat sich Schiller in der Besprechung im Würtembergischen Repertorium gefaßt: „Nicht Dieb, aber Mörder; nicht Schurke aber Ungeheuer usw. Die gräßlichsten seiner Verbrecher sind weniger die Wirkung bösartiger Leidenschaften als des zerrütteten Systems der guten." Lohnend ist es auch, für die Charakteristik das Jugendgedicht Schillers „Monument Moors des Räubers" (aus der Anthologie von 1782) heranzuziehen.

Alle anderen Rollen sind untergeordnet. Bewundernswert ist die Abstufung, die unter den Räubern vorgenommen ist; die verschiedenartigsten Typen sind hier vertreten: der derbe treue Schweizer, der ehrliche zuverlässige Roller, der niedrige Schufterle und sein Genosse Razmann, schließlich der bübische Maulheld Spiegelberg, dessen Kunst vor allem darin besteht, andere zu verderben. Kosinsky ist nur Moors verjüngtes Abbild. Grimm und Schwarz sind allgemein gehalten. „Jeder hat etwas Auszeichnendes, jeder das, was er haben muß, um auch noch neben dem Hauptmann zu interessieren, ohne ihm Abbruch zu tun" (Schiller, Selbstrezension). Schiller soll dabei zum Teil Charakterzüge von seinen Mitschülern auf der Akademie benutzt haben. — Weniger glücklich war der Dichter in der Charakteristik der Umgebung Franzens. Der Vater, ein schwacher Greis, aber auch wohl ehedem ein schwacher Mann, ist mit Folgerichtigkeit als leidende Natur dargestellt, die, so oft sie zu zerbrechen droht, doch bis zur letzten Szene ausdauert und darum vom Dichter selbst nachträglich wegen seines „zähen Froschlebens" verspottet wurde. Daß die Schwäche im Rahmen des Stückes durchaus notwendig war, hat Berger (I, S. 159) hervorgehoben: „Anders als schwachköpfig und übertrieben gutmütig konnte Schiller den edlen Greis nicht gebrauchen, er hätte denn die Intrige des Franz bedeutend verfeinern und verwickelter machen müssen. Sein Wesen, wie es ist, bildet eine wichtige Voraussetzung der ganzen Handlung; denn seine verzärtelnde Vorliebe für Karl läßt diesen ungestählt und ungesichert gegen die Kämpfe und Reize des Lebens, erklärt aber auch zum guten Teil die verhängnisvolle Entwicklung des Franz zu Neid und Bosheit." — Trefflich gelungen ist der andere Alte, der Diener Daniel, der mit seiner Treue und Frömmigkeit auch in schweren Gewissensnöten das Rechte zu treffen weiß. Am stärksten verfehlt sind Hermann und Amalia. Die Rolle Hermanns leidet an inneren Widersprüchen der Handlung (siehe schon oben). Amalia dagegen, die einzige Frau, die in der Dichtung über die Bretter schreitet, ist in der Anlage verfehlt. Vgl. Bellermann

S. 86: „Es ist kein Zweifel, daß dieser Charakter dem Dichter in den meisten Zügen mißlungen ist. Schon in der Selbstrezension sagt Schiller: ‚Dieses ist schlechterdings die tödliche Seite des ganzen Stückes, wobei der Dichter ganz unter dem Mittelmäßigen geblieben ist.' Es ist im Grunde nicht zu verwundern. Denn die Abgeschlossenheit von Welt- und Menschenbeobachtung, in der die Zöglinge der Militärakademie gehalten wurden, mußte begreiflicherweise am meisten auf die Darstellung eines weiblichen Charakters nachteilig wirken, wobei der Zwanzigjährige am wenigsten aus der eigenen Brust schöpfen konnte, während ihm die Beobachtung edler Weiblichkeit so gut wie ganz fehlte. Denn die Tore der Karlsschule öffneten sich, wie er in der Ankündigung der Rheinischen Thalia sagt, ‚Frauenzimmern nur, ehe sie anfangen interessant zu werden und wenn sie aufgehört haben es zu sein.' So ist das Benehmen Amalias höchst unweiblich, ihre Worte schwülstig und ohne Natur, man hört oft nur Karl Moor reden. Sie schlägt Franz einmal, ein anderesmal gibt sie ihm eine Maulschelle, sie reißt ihm den Degen weg, sie reißt sich die Perlen vom Halse. Dabei bildet zu ihren großen Worten und zu ihrem heftigen Benehmen ihre völlige Untätigkeit einen besonders bedenklichen Gegensatz, sie tut schlechterdings nichts, sie schwärmt ausschließlich." Anderseits freilich traf der Dichter gerade mit diesem schwärmerischen Zug das Empfinden und die ganze Richtung der Zeit, wie die Aufnahme des Stückes dartut.

Wie schon gegenüber den Schwächen in der Handlung, so ist auch gegenüber den Fehlern in der Charakterzeichnung Schiller selbst sein schärfster Kritiker gewesen. Es war seine Absicht gewesen, „ganze Menschen hinzustellen" statt der „Kompendienmenschen", Menschen, die nicht nur Laster oder nur Tugenden hatten, sondern von beiden ihr Teil. Daß er sich dabei in der Mischung vergriff, wird man seiner Jugend gern verzeihen. Er selbst äußert sich darüber in der „Ankündigung" der „Rheinischen Thalia":

„Unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal mußte mein Pinsel notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen, mußte er ein Ungeheuer hervorbringen, das zum Glück in der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur darum Unsterblichkeit wünschen möchte, um das Beispiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte. — Ich meine die ‚Räuber'. Dies Stück ist erschienen. Die ganze sittliche Welt hat den Verfasser als einen Beleidiger der Majestät vorgefordert. — Seine ganze Verantwortung sei das Klima, unter dem es geboren ward. Wenn von allen den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber eine einzige mich trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir noch einer begegnete."

Das ist übertrieben, aber es ist kein Zweifel, daß der Dichter gerade bei den Hauptpersonen, den beiden feindlichen Brüdern, das meiste seinem eigenen Kopf entnommen, nicht der Natur abgelauscht hatte.

6. Die Sprache. Auch hier wird die Eigentümlichkeit des Jugendwerkes unverkennbar. Die Sprache zeigt eine Neigung zum Extremen, mag sie das überschwengliche Gefühlsleben der Amalia, das titanenhafte

Anstürmen Karl Moors, die unflätige, materialistische Lebensanschauung Franz Moors, die bramarbasierende Roheit der Räuber zum Ausdruck bringen. Gewiß, „zimperlich" im Ausdruck konnten eben Räuber und Schurken nicht sein, so wenig wie der junge Dichter und seine Stuttgarter Genossen vor Derbheiten Angst hatten. Kraftstrotzende Jugend ist gerne überschwänglich, und auch da, wo sie einmal geschmacklos wird, ist noch Gesundheit, Naturwuchs und Ursprünglichkeit. Schiller aber war nicht nur jung, er war auch Mediziner und Schwabe, durch Fach und Herkunft war er also nicht eigentlich zur Pflege eines zierlichen Salontons angeregt" (Berger, I, 158). Aber es findet sich doch auch viel Phrase und oft mehr hohle Rhetorik als poetische Schönheit, welche rein und ergreifend nur dann heraustritt, wenn Schilderungen der Natur oder einfach natürlicher Zustände (s. oben S. 12 ff.) den Dichter unwillkürlich dahin bringen, selbst natürlich zu werden. Zuweilen gelingen auch die Töne einfacher Größe und Erhabenheit, wenn er im Tone der Bibel redet, wie vor allem in der patriarchalischen Szene II, 2 g. E., wo der alte Moor sich aus der Bibel vorlesen läßt. Eine genaue Zusammenstellung der Bibelstellen, die in den Räubern wörtlich zitiert oder zu Anspielungen verwendet sind, gibt Witkowski in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Räuber (S. XVI).

Auch andere sprachliche Einflüsse lassen sich nachweisen, besonders aus den Werken des Sturmes und Dranges. Die starke Einwirkung Klopstocks hat Schiller selbst hervorgehoben, als er im Württemb. Repertorium von Amalia bemerkte: „Das Mädchen hat mir zuviel Klopstock gelesen." Ebenso spricht Karl, Amalias Liebhaber, gelegentlich in Klopstockschen Tönen; es ist bezeichnend, daß gerade er die Lieblingsgestalt aus Klopstocks Messias, den gefallenen Engel Abadonna, erwähnt und sich ihm vergleicht (III, 2: „Mitten in den Blumen der glücklichen Welt ein heulender Abadonna!").

Anderseits ist anzuerkennen, wie es der Dichter schon versteht, die Sprache je nach den Verhältnissen zu individualisieren. An Versuchen, die Sprache in den Dienst der Charakterzeichnung zu stellen, fehlt es nicht; namentlich weiß Franz Moor, der Meister in der Verstellungs- und Redekunst, den verschiedenen Personen gegenüber, wie zu den verschiedenen Zeiten immer eine fremde Sprache zu reden. „Dem Alten naht er schmeichelnd mit biblischer Salbung, mit Amalia schwärmt er, mit Hermann spaßt er im Tone junkerhafter Vertraulichkeit; zu beiden spricht er nach dem Tode des alten Moor herrisch und befehlend; in seinen Monologen herrscht neben dem rohesten Zynismus die spitzfindigste Dialektik, und durch den Mund desjenigen, welcher die Bibel nur zum Hohn und aus Heuchelei genannt hat, redet sie zuletzt ihre feierlichste und erschütterndste Sprache" (Minor I, 350 f.). Ähnliches kann man an Karl beobachten, wie die Sprache sich hier anpaßt vom Pathos der Verzweiflung bis zum Zerschmelzen in elegischer Wehmut.

Schließlich muß zur Milderung des Urteils auch daran erinnert wer-

den, daß diese deutsche Kraftsprache eine Reaktion war gegen das andere Extrem der damaligen gemachten, unnatürlichen und unwahren, nach französierender Mode und Konvenienz auf Stelzen sich bewegenden Ausdrucksweise, welche die Kreise der damaligen gebildeten Welt beherrschte. Die Rückkehr zur Natur, die das ganze Drama predigte, sollte auch mit dieser natürlichen Kraftsprache erstrebt werden. Das ist dem Dichter gelungen; noch heute wirkt diese Sprache trotz aller Übertreibungen, gelesen und gesprochen, immer wieder fortreißend. Vgl. Weitbrecht a. a. O. S. 39: „Sobald man eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Ausdrücken und Wendungen auf sich beruhen läßt, als Ausbruch jugendlicher Kraftüberfülle, Gefühlsüberschwenglichkeit, aber noch nicht genügend gemäßigten Geschmack in Gottes Namen mit darein nimmt, sobald man mit anderen Worten auch die berüchtigte Sprache der ‚Räuber' auf ihren eigentlichen Geist und Charakter, auf das Wesentliche ansieht, so muß man doch schon ein recht zahmer Philister sein, um nicht zu fühlen und zuzugeben: das ist eine Feuer- und Kraftsprache, die freilich oft ungebändigt einherbraust, aber unwiderstehlich mit fortreißt, die bei allem zeitweiligen Gefühlsüberschwang doch von Natürlichkeit und Gesundheit strotzt, und obwohl sie manchmal ins Deklamieren fällt, doch im Grunde — und das ist die Hauptsache — echt dramatische Schlagkraft besitzt."

C. Einfügung in die literarischen Zusammenhänge.

1. **Die Quelle.** Wie oben S. 8 bemerkt, empfing Schiller die Anregung zu seinem Drama und den Rohstoff durch Schubarts Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" im „Schwäbischen Magazin auf das Jahr 1775", Erstes Stück, S. 30—37. Die Erzählung selbst (ohne Einleitung und Schlußbemerkungen) lautet:

„Ein B..... Edelmann, der die Ruhe des Landes dem Lärm des Hofes vorzog, hatte zween Söhne von sehr ungleichem Charakter. Wilhelm war fromm, wenigstens betete er, so oft man es haben wollte, war streng gegen sich selber und gegen andere, wann sie nicht gut handelten, war der gehorsamste Sohn seines Vaters, der emsigste Schüler seines Hofmeisters, der ein Zelot war und ein misanthropischer Verehrer der Ordnung und Ökonomie. Karl hingegen war völlig das Gegenteil seines Bruders. Er war offen, ohne Verstellung, voll Feuer, lustig, zuweilen unfleißig, machte seinen Eltern und seinem Lehrer durch manchen jugendlichen Streich Verdruß und empfahl sich durch nichts als durch seinen Kopf und sein Herz. Dieses machte ihn zwar zum Liebling des Hausgesindes und des ganzen Dorfes; seine Laster aber schwärzten ihn an in den Augen seines katonischen Bruders und seines zelotischen Lehrmeisters, der oft vor Unmut über Karls Mutwillen fast in der Galle erstickte.

Beede Brüder kamen auf das Gymnasium nach B..... und ihr Charakter blieb sich gleich. Wilhelm erhielt das Lob eines strengen Verehrers des Fleißes und der Tugend, und Karl das Zeugnis eines leichtsinnigen hüpfenden Jünglings. Wilhelms strenge Sitten litten auch auf der Universität keine Abänderung; aber Karls heftiges Temperament ward vom Strom ergriffen und zu manchem Laster fortgerissen. Er ward ein Anbeter der Cythere und ein Schüler

des Anakreons. Wein und Liebe waren seine liebste Beschäftigung, und von den Wissenschaften nahm er nur soviel mit, als er flüchtig erhaschen konnte. Kurz er war eine von den weichen Seelen, welche der Sinnlichkeit immer offen stehen und über jeden Anblick des Schönen in platonisches Entzücken geraten. Der strenge Wilhelm bestrafte ihn, schrieb seine Laster nach Hause und zog ihm Verweise und Drohungen zu. Aber Karl war noch zu flüchtig, wie eine Moral zu leben und seine Verschwendung und übermäßige Gutheit gegen arme Studierende versenkte ihn in Schulden, die so hoch anschwollen, daß sie nicht mehr verborgen werden konnten. Darzu kam noch ein unglücklicher Duell, der ihm die Gunst seines Vaters entzog, und ihn in die Verlegenheit setzte, bei Nacht und Nebel die Akademie zu verlassen. Die ganze Welt lag nun offen für ihn und kam ihm wie eine Einöde vor, wo er weder Unterhalt noch Ruhe fand.

Der Lärm der Trummel schreckte ihn von seinen Betrachtungen auf und er folgte der Fahne des Mars. Er ward ein Preuße und die Schnelligkeit, womit Friedrich sein Heer von einem Wunder zum andern fortriß, ließ ihm nicht Zeit, Betrachtungen über sich selber anzustellen. Karl tat immer brav und wurde in der Schlacht bei Freiberg verwundet. Er kam in ein Lazarett, ein Extrakt des menschlichen Elendes schwebte hier immer vor seinen Augen. Das Ächzen der Kranken, das Röcheln der Sterbenden und der brennende Schmerz seiner eignen Wunde zerrissen sein zärtliches Herz, und der Geist Karls richtete sich auf, sah mit ernstem Unmut auf seine Laster herab, verfluchte sie, und dieser Karl entschloß sich, tugendhaft und weise zu werden. Er hatte sich kaum etwas erholt, so schrieb er den zärtlichsten Brief an seinen Vater, und bemühte sich durch das offene Geständnis seiner Laster, durch das traurige Gemälde seines Unglücks und ernste Gelübde die väterliche Vergebung zu erweinen. Umsonst! Der strenge Wilhelm unterschob seinen Brief, und Karl erhielt keine Antwort. Es ward Friede, und das Regiment, worunter Karl stund, ward abgedankt. Ein neuer Donner in Karls Herz! Doch ohne sich lange der unbarmherzigen Welt zu überlassen, entschloß er sich, zu arbeiten. Er vertauschte seine Montur mit einem Kittel und trat bei einem Bauern anderthalb Stunden von dem Rittersitze seines Vaters als Knecht in Dienste. Hier widmete er sich mit so vielem Fleiße dem Feldbau und der Ökonomie, daß er das Muster eines fleißigen Arbeiters war. In müßigen Stunden unterrichtete er die Kinder seines Bauern mit dem besten Erfolge. Sein gutes Herz und seine Geschicklichkeit machten ihn zum Lieblinge des ganzen Dorfes. Ja, er wurde unter dem Namen des guten Hansen auch seinem Vater bekannt, mit welchem er oft unerkannt sprach und mit Beifall belohnt wurde. Einstmals war der gute Hans mit Holzfällen im Wald beschäftigt. Plötzlich hörte er von ferne ein dumpfes Geräusch. Er schlich mit dem Holzbeile in der Hand hinzu — und welch ein Anblick! —, sah seinen Vater von verlarvten Mördern aus der Kutsche gerissen, den Postillon im Blute liegen und bereits den Mordstahl auf der Brust seines Vaters blinken. Kindlicher Enthusiasmus entflammte jetzt unsern Karl. Er stürzte wütend unter die Mörder, und sein Beil arbeitete mit einem so guten Erfolge, daß er drei Mörder erlegte und und den vierten gefangen nahm. Er setzte hierauf den ohnmächtigen Vater in die Kutsche und fuhr mit ihm seinem Rittersitze zu. Wer ist mein Engel? sagt der Vater, als er die Augen wieder aufschlug. Kein Engel, erwiderte Hans, sondern ein Mensch hat getan, was er als Mensch seinen Brüdern schuldig ist. — Welcher Edelmut unter einem Zwilchkittel! Aber sage mir, Hans, hast du die Mörder alle getötet? — Nein, gnädiger Herr, einer ist noch am Leben. — Laß ihn herkommen! — Der entlarvte Mörder kommt, stürzt zu den Füßen des Edelmanns nieder, fleht um Gnade und spricht schluchzend: Ach, gnädiger Herr, nicht ich! Ein anderer! Ach, — dürft ich hier ewig verstummen! Ein anderer! — So donnere den verfluchten andern heraus, sprach der Edelmann. Wer ist dann der Mitschuldige dieses Mordes? — Ach, ich muß

es sagen: der Junker Wilhelm. Sie lebten ihm zu lang, und er wollte sich auf diese verfluchte Weise in den Besitz Ihres Vermögens setzen. Ja, gnädiger Herr, Ihr Mörder ist Wilhelm. — Wilhelm? sagte der Vater mit dumpfem Tone, schlug die Augen zu und blieb unempfindlich liegen. Hans blieb wie die Bildsäule des Entsetzens vor dem Bette seines Vaters stehen. Nach einigen Augenblicken dieser schröcklichen Unempfindlichkeit erhub der Vater die brennenden Augen und schrie im Tone der Verzweiflung: Keinen Sohn mehr? Keinen Sohn mehr? — Ha, jene scheußliche Furie mit Schlangen umwunden ist mein Sohn — die Hölle nenne seinen Namen und jener Jüngling mit Rosenwangen und dem fühlenden Herzen ist mein Sohn Carl, ein Opfer seiner Leidenschaften; — dem Elende preisgegeben! Lebt vielleicht nicht mehr! — — Ja, er lebt noch, schrie Hans, dessen Empfindungen alle Dämme durchbrachen, er lebt noch und krümmt sich hier vor den Füßen des besten Vaters. Ach, kennen Sie mich nicht! Meine Laster haben mich der Ehre beraubt, Ihr Sohn zu sein! Aber kann Reue, können Tränen — hier sprang der Vater aus dem Bette, hob seinen Sohn von der Erde auf, schloß ihn in seine zitternde Arme und beide verstummten. — Dies ist die Pause der heftigsten Leidenschaft, die den Lippen das Schweigen gebietet, um die Redner des Herzens auftreten zu lassen. — Mein Sohn, mein Carl ist also mein Schutzengel, sagte der Vater, als er zu reden vermochte, und Tränen träufelten auf die braune Stirne des Sohnes herab. — Schlag deine Augen auf, Carl! Siehe deinen Vater Freudentränen weinen. — Aber Carl stammelte nichts als: bester Vater! und blieb an seinem Busen liegen. Nachdem der Sturm der Leidenschaften vorüber war, so erzählte Carl dem Vater seine Geschichte und beede überließen sich alsdann der Freude, einander wieder gefunden zu haben. Du bist mein Erbe, sagte der Vater, und Wilhelmen, diese Brut der Hölle, will ich noch heute dem Arme der Justiz überliefern. Ach Vater, sagte hierauf Carl, indem er sich aufs neue zu den Füßen des Vaters warf, vergeben Sie ihrem Sohne! Vergeben Sie meinem Bruder! O welche Güte des Herzens, rufte der entzückte Vater aus, deinem Verleumder, der, wie ich erst kürzlich in seinem Schreibpulte fand, deine Briefe vor mir verbarg, diesem Ungeheuer, der in sein eigenes Blut wühlte, kannst du vergeben? Nein, das ist zu viel! Doch will ich den Böswicht den Bissen seines Gewissens Preis geben. Er soll mir aus den Augen und seinen Unterhalt deiner Güte zu danken haben. — Carl kündigte seinem Bruder dieses Urteil mit den sanftmütigsten Ausdrücken an und machte ihm zugleich einen hinlänglichen Unterhalt aus. Wilhelm entfernte sich, ohne viel Reue zu äußern, und wohnet seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Sekte sind, die man die Sekte der Zeloten heißt, Carl aber wohnet noch bei seinem Vater und ist die Freude seines Lebens und die Wollust seiner künftigen Untertanen."

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß Franz, obschon im Namen abgeändert, doch dem Wilhelm sehr viel verdankt. Der Schuft, für den die ersten Bande der Natur, Vaterliebe und Bruderliebe, leere Worte geworden sind, der gegen sein eigenes Blut wütet, ist schon in der Schubartschen Erzählung fertig. Dagegen ist an Karl trotz der Übereinstimmung im Namen stark geändert. Wie die Geschichte sich bei Schubart entwickelt, könnte sie wohl „Der verlorene Sohn" heißen (vgl. o. S. 9). Am stärksten gestaltet der Dichter hier um, indem er Karl den Rückweg in das Bürgerleben verfehlen läßt und ihn zum Hauptmann einer Räuberbande macht. Damit ändert sich der Zusammenhang von Grund aus; aus einem empfindsamen Familienstück wurde das Revolutionsdrama, aus einem Rührstück mit versöhnendem Ausgang die Tragödie. — Eigentümlich ist in der

Schubartschen Erzählung das völlige Fehlen des weiblichen Elements; die Amalia mußte Schiller erst hinzu erfinden.

2. **Literarische Einflüsse.** Obwohl es auf der Stuttgarter Akademie einen planmäßigen Unterricht in deutscher Sprache und Literatur nicht gab, hatte Schiller doch mannigfache Gelegenheit gehabt, die zeitgenössische Literatur in ihren wichtigen Vertretern und Strömungen kennen zu lernen und in sich zu verarbeiten. Da war vor allem der von seinen Schülern warm verehrte Professor Abel, der in seinen philosophisch-psychologischen Vorlesungen mit Vorliebe auf die Literatur einging und damit den vom Herzog gering geschätzten neueren Schriftstellern Zutritt zur Akademie eröffnete. Indessen was den Schülern auf diese Weise dargeboten wurde, waren nur Anregungen und Kostproben, die erst recht das Verlangen nach einer genaueren Bekanntschaft hervorriefen. So wurden die begehrten Werke alsbald heimlich, zusammen mit Schnupf- und Rauchtabak und anderer Kontrebande, von den Zöglingen eingeführt. „Der Geist der Zeit drang ein in seinen guten und schlechten Erzeugnissen, mit empfindsamen Dramen und kraftgenialischen Trauerspielen. Auf Lessing und Goethe und Shakespeare folgten ihre Schüler und Jünger" (Berger I, S. 85 f.). Das achte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts war in der deutschen Literatur die Zeit des „Sturmes und Dranges", der Originalgenies. Eine Anzahl junger Dichter, in deren Mittelpunkt zunächst Goethe stand, erhob sich gegen den herrschenden Regelzwang und verkündete für Dichter und Dichtung individuelle Freiheit und Rückkehr zur Natur, wie sie Rousseau gefordert hatte. Schon wegen ihrer Freiheitstendenz mußte diese literarische Strömung in der Seele des jungen Schiller, der unter despotischem Drucke litt, den stärksten Widerhall auslösen. Mit Begeisterung las er die Werke der Stürmer und Dränger, eines Goethe, Leisewitz, Klinger, ihre Ideale wurden die Seinen und mußten, als er selbst dichtend den älteren Stürmern zur Seite trat, ihren Niederschlag in seinem Werke finden. Übrigens ist auch Schubart, der die erste und stärkste Anregung zu den Räubern gab (s. o. S. 8), trotz seines Altersunterschiedes, den Stürmern und Drängern wesensverwandt.

Der Dichter, „dessen Genius wie die allbelebende Sonne über dem aufkeimenden deutschen Geistesfrühling stand", war Shakespeare. In zündender Beredsamkeit hatte Herder den großen Briten als größten Dramatiker ausgerufen, in zahlreichen Dramen hatten die Goethe, Lenz und Klinger ihm nachgeeifert, dabei aber in der Nachahmung Shakespeareschen Schaffensfreiheit alle Grenzen des Dramatischmöglichen übersprungen. Schiller lernte Shakespeare durch Abel kennen. In dem Aufsatz „über naive und sentimentalische Dichtung" hat Schiller von dem ersten Eindruck, den der Brite auf ihn machte, erzählt („mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und mein Studium, ehe ich sein Individuum liebgewinnen konnte"). Einfluß auf die Räuber haben vor allem drei Dramen Shakespeares gewonnen, Richard III., Othello und König Lear. Vgl. Kühnemann S. 104 ff.: „Franz Moor verleugnet nicht

die Verwandtschaft mit Richard III., der wie er ein physisches Scheusal ist usw. Stärker als die Nachwirkung Richards III. erscheint die des Othello. Jago ist wie Franz ein reiner Intrigant usw. An der Gestalt des Franz hat außer Richard und Jago noch eine Gestalt aus König Lear mitgearbeitet, der Bastard Edmund." — Karl Moor, wenn er das Römerlied singt, und Brutus bei Philippi in Shakespeares Julius Caesar treten ungezwungen in Parallele; der Monolog Karl Moors (IV, 5), als er mit den Selbstmordgedanken sich trägt, erinnert an den bekannten großen Monolog Hamlets (III, 1), das Gebet Franz Moors vor der Katastrophe an das Gebet des Königs im Hamlet (III, 3). „Aber es ist dennoch ein bedeutender Unterschied zwischen den Monologen Shakespeares und Schillers. Die Shakespearischen Bösewichter spekulieren frisch auf ihren Zweck los, welchen sie höchstens vor ihrem Gewissen beschönigen; Franz räsonniert weit abstrakter, er zerfasert die Begriffe und Worte mit seinem spintisierenden Verstande ... Darin hat ihm nicht mehr Shakespeare vorgearbeitet, sondern der kalte Zergliederer der Leidenschaften: Lessing. Das lange Rechnen und Kalkulieren; das immer neue Auffassen und Herumwenden derselben Begriffe und Worte; endlich das plötzliche Abbrechen der Gedankenreihe durch den Entschluß — das finden wir genau so im Philotas wieder. Aber auch Klopstock bietet Ähnliches; und wie Franz Moor einen Weg ausfindig zu machen sucht, auf welchem er von der Seele aus dem Vater ans Leben will, so überlegt der Teufel Adramelech im 2. Gesange von Klopstocks Messias, wie er nicht bloß den Leib, sondern auch die Seele des Erlösers vernichten könnte." Minor a. a. O. S. 331.

Der Einfluß Klopstocks ist oben S. 34 schon gestreift worden. Mindestens gleichbedeutend steht neben ihm Lessings „Emilia Galotti". So fremdartig dieses formenstrenge Werk zunächst anscheinend neben dem gewaltigen Werke der Räuber steht, so unverkennbar hat es gerade durch seine eherne dramatische Gesetzmäßigkeit den jugendlichen Dichter über das Wesen des Dramas belehrt. „Auch eine Ähnlichkeit der geistigen Grundrichtung ist da. Als ein sittliches Gericht entwickelt sich auch Lessings Stück mit einem Nebensinn politischer Satire" (Kühnemann S. 104). Von den Werken des Sturmes und Dranges haben vor allem Klingers Zwillinge und Leisewitz' Julius von Tarent engere Beziehungen zu den Räubern, besonders in der Entwicklung der Motive. Aber auch Goethes Götz, der Selbsthelfer und Schützer der Unterdrückten, hat eingewirkt. Wie Götz geben auch die Räuber ein großes abgeschlossenes Lebensbild. Einige thematische Ähnlichkeiten sind oben schon erwähnt; das Nähere s. Kühnemann S. 97 ff. und Minors Abhandlung „Die Räuber und Goethes Götz".

Für Karl Moor wurden noch Plutarch und Cervantes wichtig, worauf Schiller selbst in seiner Rezension hingewiesen hat: „Wenn ich nicht irre, dankt dieser seltene Mann seine Grundzüge dem Plutarch und Cervantes, die durch den eigenen Geist des Dichters nach Shakespearischer Manier in einem neuen wahren und harmonischen Charakter unter sich

amalgamiert sind. Jedermann kennt den ehrwürdigen Räuber Roque aus dem Don Quixote." Plutarch ist in die Handlung selbst hineinverwoben; es ist bezeichnend, daß Karl I, 2 vor seinem verzweifelten Entschluß in Plutarchs Biographien „von großen Männern" liest. In dem Räuber Roque Guinart des Cervantes fand Schiller den edlen, weichherzigen, an unwürdige Gefährten geketteten Räuberhauptmann schon vorgebildet. „Dieser Räuber hat den Drang, die ganze leidende Menschheit zu rächen; für ihn gibt es keine Rückkehr auf der abschüssigen Bahn; einsam und verdüstert steht er unter würdelosen Gefährten, die seinem Befehl gehorchen müssen, denen er aber nicht traut und deren einen er richtet" (Erich Schmidt). Einige Züge hat Schiller auch von dem englischen Balladenheld Robin Hood entlehnt. Vor allem aber waren es Gedanken Rousseaus, die Karl Moor, diesen Revolutionär gegen die bestehende Gesellschaftsordnung, hatten gestalten helfen. Rousseaus Haß auf die moderne Kultur ist es, was aus Karls Ekel vor dem tintenkleckſenden Säkulum, wie aus zahlreichen anderen Stellen zu uns spricht. Anderseits aber wuchs Schiller durch den Ausgang des Dramas bereits über Rousseau und seine extrem individualistische Gedankenwelt hinaus. Vgl. Berger I, S. 169 ff: „Das leidenschaftliche Gefühl des Kontrastes zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen der Kraft heroischer Zeiten und dem schlappen Kastratenjahrhundert hatte der Dichter seinem Helden in die Seele geflößt. Indem Schiller aber seine eigenen revolutionären Gedanken durch das Unterfangen seines Helden Tat werden und diese scheitern ließ, stellte er im Ausgang das Recht des Ganzen über das des einzelnen und kam zur Erkenntnis der Schranken eines kraftvollen an sich berechtigten Individualismus. In der Beherrschung der Leidenschaften, nicht in ihrer wilden Entfesselung liegt die wahre sittliche Freiheit — das erlebte der Dichter so gut wie sein Held. Und weil Schiller zu dieser höheren Freiheitsidee durchdrang, darum blieb er ästhetisch nicht stecken in revolutionärer Anklage und Auflehnung, sondern konnte, mit freiem Walten über seinem Stoffe stehend, sein Drama zu einem ästhetisch, künstlerisch und sittlich befriedigenden Abschluß führen. Damit war aber nicht nur die überschäumende Kraft und das trotzige, wenn auch noch so gerechte Wollen des einzelnen in ihre Schranken gewiesen, sondern auch die Unmöglichkeit dargetan, an Stelle der wirklichen, geschichtlich gewordenen Welt eine Traumwelt zu setzen. Gewiß, die Kultur, die Schiller vorfand, der Zustand, gegen den sich das Gemüt seines Helden auflehnte, war schlecht, verlogen, widernatürlich und darum haltlos, aber überwinden ließen sie sich nicht durch die Rückkehr zur Natur nach dem phantastischen Rousseauschen Rezept. Wer die Welt von ihren Gebrechen heilen will, darf nicht mit ihr brechen, sondern muß in ihr verharrend, mit dem Übel ringen, die schwache Menschheit mit einschließen in sein strebendes Bemühen. Mit diesem dichterischen Ergebnis hatte Schiller das Rousseausche Naturideal schon ästhetisch überwunden, da seine ganze geistige Entwicklung ihn darüber hinaus führte."

3. Die Theaterbearbeitung. In der Vorrede zur ersten Auflage wollte der Dichter zwar „selbst mißraten haben, dieses mein Schauspiel auf der Bühne zu wagen. Man nehme dies Schauspiel für nichts anderes als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstückes einzuzäunen oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen". Doch sei es nicht sowohl die ungefüge Masse, „als vielmehr der Inhalt des Schauspiels, der es von der Bühne verbannt". Der Dichter stellte sich, als fürchte er, man könne das Stück bei der Aufführung mißverstehen und darin eine Verherrlichung des Lasters finden. Aber er stellte sich nur so; er hätte kein dramatischer Dichter sein müssen, wenn er nicht mit ganzer leidenschaftlicher Seele einer Aufführung entgegengebangt hätte, um die Wirkung seines Werkes von der Bühne zu erproben. Ohne Zögern war er bereit, als ihm der Intendant des Kurpfälzischen Theaters in Mannheim, Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von Dalberg, Sommer 1781 den Vorschlag machte, die Räuber für eine in Mannheim geplante Aufführung umzuarbeiten. So entstand die Theaterbearbeitung der Räuber. Zwei Monate etwa brauchte der Dichter dazu. Am 6. Oktober 1781 sandte der Dichter das Bühnenmanuskript zu Dalberg. Am 13. Januar 1782 wurde das Stück auf der Mannheimer Bühne in dieser Form aufgeführt. „Die Räuber. Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet" hieß es auf den Theaterzetteln. Im April 1782 erschien die Theaterbearbeitung als Trauerspiel auch im Druck (bei Schwan in Mannheim). Später hat Schiller keine Änderung an dem Stücke mehr vorgenommen.

Über die Abweichungen der Theaterbearbeitung von der ursprünglichen Ausgabe handeln ausführlich Minor I, S. 389 f., Bellermann S. 89 ff. und Berger S. 175 ff. „Zunächst wurden in vielen Szenen mehr oder weniger erhebliche Kürzungen vorgenommen, welche das Stück etwa um den fünften Teil seiner Länge ermäßigten. Hier traf der Dichter meist mit richtigem Blick die Stellen, die ohne Schaden wegfallen konnten." Bedenklicher waren die übrigen Veränderungen, die nur in der Minderzahl Verbesserungen, zumeist aber Vergröberungen und Verunstaltungen darstellten. Die Widersprüche in der Rolle Hermanns wurden getilgt, Hermanns Umwandlung besser motiviert. Statt Daniels erhält Hermann im IV. Akt von Franz den Auftrag, den fremden Grafen umzubringen, kündigt aber dabei aus Rachsucht, weil von Franz um den Besitz Amaliens betrogen, seinem schurkischen Gönner den Gehorsam und droht mit der Anzeige der Verbrechen. Wesentlich erweitert, aber nicht verbessert wurde die Gartenszene zwischen Karl und Amalie im IV. Akt. Vor allem wurde der Schluß völlig abgeändert. Franz tötete sich nicht selbst, sondern wurde vor Karl geschleppt, der ihn von den Räubern in den Turm hinunterstürzen ließ, in dem der alte Moor geschmachtet hatte. „Schweizer, der

nun am Leben blieb, und der junge Kosinsky wurden von Karl als rein von den übrigen Räubern abgesondert; er teilte seine Grafschaft unter sie" und stellte sich selbst dem Gericht. Endlich verlegte Schiller die Handlung in die Zeit des ewigen Landfriedens, also das 16. Jahrhundert, und zwar auf das ausdrückliche Verlangen Dalbergs. „Der kurpfälzische Hofmann konnte es als Leiter eines fürstlichen Theaters — und das ist ja begreiflich genug — nicht auf sein Gewissen nehmen, ein Stück auf diese Bühne zu bringen, das rückhaltlos Sturm lief gegen gesellschaftliche Mißstände, die mit der bestehenden Staatsform aufs innigste verwachsen waren; ein Stück, das in Deutschland, im Deutschland des Siebenjährigen Krieges spielt und die unmittelbare Gegenwart und die in ihr herrschenden Gewalten befehdete" (Berger I, 179).

Aus den Briefen, die Schiller an Dalberg in dieser Zeit schrieb, hören wir „die schweren Seufzer des Phantasiemenschen, der sich in die Wirklichkeit schicken soll. Bald aber erstaunen wir über die Skrupellosigkeit des Theatermannes, mehr noch über die Vorsicht, ja Schlauheit, mit der er Dalberg behandelt. Die Sehnsucht zum Theater war eben doch zu groß. Überblicken wir aber die Änderungen, so grenzt es ans Unbegreifliche, wie er die tiefsten künstlerischen Leitgedanken aufgegeben, den großen Gehalt verstümmelt und unterschlagen hat. Im ganzen ist es nicht viel weniger als ein Aufheben der tiefen Bedeutung seines Werkes. Nur das wirkungsvolle Theaterstück bleibt über" (Kühnemann S. 71).

4. Aufnahme und Wirkung. Sofort bei seinem Erscheinen (Mai 1781) erregte das Drama Aufsehen. Beweis ist die verständnisvolle Besprechung, die es sofort in der „Erfurtischen Gelehrten Zeitung" (vom 24. Juli 1781) fand. Der ungenannte Rezensent (Christian Friedrich Timme) schrieb da:

„Eine Erscheinung, die sich unter der unübersehbaren Menge ähnlicher Sächelchen gar sehr auszeichnet und wahrscheinlich noch fortdauern wird, wenn jene schon in ihr Nichts wieder zurückgegangen sind, noch ehe sie anfingen recht zu leben. Volle blühende Sprache, Feuer im Ausdruck und Wortfügung, rascher Ideengang, kühne fortreißende Phantasie, einige hingeworfene nicht genug überdachte Ausdrücke, poetische Deklamationen und eine Neigung nicht gern einen glänzenden Gedanken zu unterdrücken, sondern alles zu sagen, was gesagt werden kann, alles das charakterisiert den Verfasser als einen jungen Mann, der bei raschem Kreislauf des Blutes und einer fortreißenden Einbildungskraft ein warmes Herz voll Gefühl und Drang für die gute Sache hat. Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser." (W. Braun: Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen. 1. Abt. Schiller I, S. 1.)

Aus dieser Rezension spricht die Stimme der Zeit, spricht das Empfinden, das der nicht voreingenommene Zeitgenosse bei dem Werke hatte: Hier ist etwas Neues, Noch-nicht-Dagewesenes, aber auch etwas Großes, ein Drama, wie es so noch keinem deutschen Dichter vorher gelungen war. Sehr bald wurde der Dichter, der seine Verfasserschaft weder verschweigen wollte noch konnte, in ganz Deutschland bekannt. Literarisch interessierte

Reisende, die durch Stuttgart kamen, wie der Berliner Nicolai, versäumten nicht, in der Wohnung des Regimentsmedikus Schiller vorzusprechen und „ihn um einen Eintrag in ihr Stammbuch zu bitten" (Berger S. 172). Über die Wirkung in Stuttgart vgl. Streicher: „Die jüngere Welt besonders wurde durch die blendende Darstellung, durch die natürliche, ergreifende Schilderung der Leidenschaften in die höchste Begeisterung versetzt, welche sich unverhohlen auf das lebhafteste äußerte."

Vollends berühmt wurde der Dichter, als sich die Räuber auch die Bühne eroberten. Dalbergs Hoffnungen auf die Zugkraft des Stückes erfüllten sich. Schon die erste Aufführung in Mannheim war ein Ereignis. Von fern und nah, zu Fuß, zu Roß und zu Wagen waren die Zuschauer zur ersten Aufführung herbeigeströmt. Das Mannheimer Nationaltheater war künstlerisch die beste Bühne, die es zur Zeit in Deutschland gab. Iffland, damals noch ein junger unbekannter Künstler von 22 Jahren, spielte die Rolle des Franz meisterhaft. Die Spannung des Publikums wuchs von Akt zu Akt. Im vierten Akt brausten Beifallstürme durch das Haus und steigerten sich mit jeder Szene. Ein Augenzeuge der Aufführung erzählt: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerrum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht." Der Dichter wohnte in einer Loge der Aufführung bei. Trotzdem erlebte das Stück in Mannheim 1782 nur fünf Aufführungen. Noch im gleichen Jahre folgten Aufführungen in Hamburg, Mainz und Frankfurt. Selbst Herzog Karl Eugen gestattete 1784 in Stuttgart die Aufführung, während andere Städte, z. B. Wien, in Besorgnis vor der revolutionären Tendenz länger zögerten. Auch entstellende Bearbeitungen von unberufener Feder, die das Stück den geschmacklosen Forderungen der Zensur oder des Publikums anpaßten, stellten sich ein; bekannt wurde besonders die von Plümicke, die in Berlin 1783 mit Erfolg aufgeführt wurde und in Norddeutschland lange Zeit das Original geradezu verdrängte. Vgl. darüber Kullmann a. a. O. S. 1 ff. Bis nach Frankreich hinein wirkte das Stück. Schon 1785 erschien eine französische Übersetzung; in der Revolutionszeit wurde es in Paris in der Übersetzung von La Martellière aufgeführt (vgl. Doberentz).

Zu den Bearbeitungen gesellten sich Fortsetzungen und Nachahmungen. Eine Zeitlang dachte Schiller selbst daran — es war in den Mannheimer Notjahren — eine Fortsetzung des Stückes zu liefern und einen „zweiten Teil der Räuber" zu schreiben. Am 24. August 1784 berichtete er darüber an Dalberg; er hoffe, daß hier „alle Immoralität sich in die erhebende Moralität auflösen werde". Wie sich Schiller diesen zweiten Teil gedacht hat, zeigen die vier mit flüchtiger Hand hingeworfenen Entwürfe, die in seinem dramatischen Nachlaß gefunden wurden; veröffentlicht von Kettner, Schillers dramatischer Nachlaß Bd. II, S. 255. Sie

tragen den Titel „Die Braut in Trauer" und gehen alle von der Voraussetzung aus, daß „Karl Moor seinen Vorsatz, sich der Gerechtigkeit auszuliefern, nicht ausgeführt hat und durch ein der Tugend geweihtes Leben, das er auf seinem Schlosse in Savoyen führt, das gut zu machen sucht, was er in seiner Vergangenheit gesündigt hat"; vgl. Kullmann S. 63 ff. Was Schiller nur plante, wurde von anderen ausgeführt, z. B. von Frau Wallenrodt („Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsszene beim alten Turm." Gedruckt 1801). Andere begnügten sich mit einer äußerlichen Aneignung des Räuberstoffes, das Räubertum wurde Mode, vor allem im Roman, wie Vulpius' „Rinaldo Rinaldini" (1799) und Arnolds „Die Grafen von Moor" (1802) zeigen; über Arnold handelt Kullmann S. 137 ff.

Besonderer Gunst haben sich Schillers „Räuber" immer bei der Jugend erfreut, man kann wohl sagen, bis heute. Vgl. die Äußerung Streichers über die Stuttgarter Jugend oben S. 42. Einen weiteren hübschen Beleg dafür aus dem Jahre 1826 liefern Eckermanns „Gespräche mit Goethe" I, S. 297: „Eckermann: Die trefflichsten reifsten Stücke von Schiller und anderen können gegeben werden, und man sieht von jungen Leuten und Studierenden wenige oder gar keine im Theater; aber man gebe Schillers Räuber oder Fiesco, und das Haus ist fast allein von Studenten erfüllt. — Das war, versetzte Goethe, vor fünfzig Jahren wie jetzt und wird auch wahrscheinlich nach fünfzig Jahren nicht anders sein. Was ein Junger geschrieben hat, wird auch wieder am besten von jungen Leuten genossen."

Anderseits freilich hat es dem Werke auch nicht an tadelndem Widerspruch gefehlt. Besonders der Weimarsche Kreis, der doch selbst noch vor wenigen Jahren erst im Sturm und Drang sich ausgebraust hatte, verhielt sich ablehnend. Zwar schrieb Wieland dem Dichter, der ihm ein Exemplar des Werkes gesandt hatte, einen höflichen Brief, „in dessen Liebenswürdigkeiten seiner Tadel zierlich eingeflochten war". Aber aus derselben Zeit sind uns andere Äußerungen Wielands bekannt, die für das „ungeheure Produkt" seines schwäbischen Landsmannes nicht schmeichelhaft waren. „Goethe, schrieb er, hat einen ebenso großen Greuel als ich an der seltsamen Hirnwut, die man izt am Neckar für Genie zu halten pflegt." Bekanntlich hat Goethe nie an dem Werk rechten Gefallen finden können. „In den Räubern, urteilte er, hatte ein kraftvolles, aber unreifes Talent seine ethischen und theatralischen Paradoxien recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen." Er ist es auch, der in seinen Gesprächen mit Eckermann (I, S. 296) das wunderliche Wort eines „Fürsten" überliefert hat, welches wohl die stärkste Verurteilung der Räuber, allerdings unter einseitig politischem Gesichtspunkt, wegen ihres revolutionären Gehaltes, darstellt: „Wäre ich Gott gewesen, im Begriff die Welt zu schaffen, und ich hätte in dem Augenblick vorausgesehen, daß Schillers Räuber darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen." Diese Auffassung eines Fürsten

läßt sich nur verstehen aus der Erregung über die revolutionäre Wirkung des Dramas; sie verkennt die sittliche Grundidee des Stückes, die besonders im Ausgang in der freiwilligen Unterwerfung des Helden unter die bestehende Gesellschaftsordnung (s. oben S. 19 u. 40) heraustritt.

5. Schillers Selbstkritik. In einer ganzen Reihe von Aufsätzen hat Schiller, etwa gleichzeitig mit der Veröffentlichung und Aufführung, zu seinem Werke Stellung genommen und sich kritisch darüber geäußert. Diese Aufsätze sind doppelt wertvoll, einmal weil sie authentische Zeugnisse über die Gedankenwelt enthalten, aus welcher das Drama erwuchs, zweitens aber weil sie uns zeigen, wie lebhaft sich der Dichter auch noch nach der ersten Ausarbeitung mit dem Drama beschäftigte, wie wenig es ihm genügte, wieviel er daran auszusetzen fand. Zwei Aufsätze sind ganz besonders wichtig, die Vorrede zur ersten Auflage und die Besprechung im Württembergischen Repertorium.

Der ersten Auflage von 1781 schickte Schiller eine längere Vorrede voraus, worin er die Eigenart des Stückes in bezug auf Form und Inhalt zu rechtfertigen sucht. Wir kennen von dieser Vorrede noch eine ältere unterdrückte Fassung, die sachlich fast ganz mit der veröffentlichten übereinstimmt, nur daß sie in der Darstellung ehrlicher, aber auch ungeschickter und derber verfährt. Die zweite Fassung ist ohne Zweifel wesentlich besser. Eingekleidet ist das Ganze in eine Warnung, das Stück als regelrechtes Drama zu nehmen und aufzuführen (s. dazu oben S. 40). Der Hauptnachdruck ist auf die Erklärung der Charaktere gelegt; der sittliche Grundzug wird stark betont. — Der zweiten Auflage schickte der Dichter nur eine kurze Bemerkung voraus. Ebensowenig konnte das „Avertissement", das Schiller auf Dalbergs Wunsch für die Erstaufführung zur Verständigung des Publikums schrieb und das auf Anschlagzetteln in Mannheim bekannt gegeben wurde, etwas wesentlich Neues bringen.

Dagegen ist sehr aufschlußreich die lange „Besprechung", die Schiller nach der Mannheimer Aufführung in dem ersten Stück des von ihm herausgegebenen „Württembergischen Repertoriums" 1782 veröffentlichte. Der Aufsatz war K..r unterzeichnet und ging mit dem Drama so scharf ins Gericht, daß eine Frankfurter Zeitschrift sich veranlaßt fand, den Dichter gegen diese Besprechung in Schutz zu nehmen. Erst daraufhin wurde im „Repertorium" bekannt gegeben, daß die Besprechung von dem Dichter selbst stamme. Zu beachten ist, daß bei der Besprechung bereits die Theaterbearbeitung zugrunde gelegt ist, obwohl diese erst einige Zeit später im Drucke erschien. Zunächst wird die Handlung erzählt („der Generalriß des Stücks"). Dann verweilt der Rezensent sehr ausführlich bei den Charakteren. Zum Schluß kommt er kurz auf Sprache und Dialog zu reden. Bisweilen erscheint uns heute Schillers Urteil zeitlich befangen, besonders wenn er die empfindsamen Stellen des Dramas als besonders gelungen preist, aber im allgemeinen hat er einen großen Teil der Einwürfe, die gegen das Stück erhoben worden sind, hier vorweg genommen. Die Strenge, mit der der jugendliche Dichter hier sich selbst kritisiert,

ist erstaunlich. Berühmt geworden ist die köstliche Selbstverspottung am Schlusse: „Endlich der Verfasser — seine Bildung kann schlechterdings nur anschauend gewesen sein; daß er keine Kritik gelesen, vielleicht auch mit keiner zurecht kommt, lehren mich seine Schönheiten und noch mehr seine kolossalischen Fehler. Er soll ein Arzt bei einem württembergischen Grenadierbataillon sein, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: So gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis ebenso lieben, als in Aestheticis und ich möchte ihm lieber zehen Pferden als meine Frau zur Kur übergeben."

Unmittelbar hinter dieser Besprechung findet sich im 1. Heft des Württembergischen Repertoriums noch ein mit N. unterzeichneter Brief aus Worms, worin Schiller hinter der Maske eines schlichten Theaterbesuchers seine Eindrücke von der Vorstellung ausspricht. Von diesem Briefe interessiert hier nur das letzte Stück: „Wenn ich Ihnen meine Meinung teutsch heraussagen soll — dieses Stück ist kein Theaterstück. Ich hätte den Verfasser dabei gewünscht; er würde viel ausgestrichen haben, oder er müßte sehr eigenliebig und zäh sein. Mir kam es auch vor, es waren zu viele Realitäten hineingedrängt, die den Haupteindruck belasten. Man hätte drei Theaterstücke daraus machen können."

6. Rückwirkung des Dramas auf das Leben des Dichters. Seit seiner Reise nach Mannheim im Januar 1782 zur ersten Aufführung der Räuber kreisten Schillers Zukunftshoffnungen und Wünsche um diese Stadt. Je unbehaglicher er sich in seiner amtlichen Stuttgarter Tätigkeit fühlte, um so geschäftiger war seine Phantasie, ihm eine literarische Stellung in Mannheim in engem Anschluß an die dortige Nationalbühne vorzuzaubern. Am 25. Mai war er in Abwesenheit des Herzogs und ohne Urlaub, nur mit heimlichem Wissen seines Obersten, zum zweiten Male nach Mannheim gefahren und hatte dort abermals einer Aufführung seines Stückes beigewohnt. Aber die dringenden schriftlichen Ansuchen, die er danach an Dalberg stellte, doch seine Berufung nach Mannheim zu betreiben, blieben ohne Erfolg. Dagegen erfuhr der Herzog diesmal von Schillers Reise, befahl ihn zu sich nach Hohenheim und stellte ihn dort zur Rede: „Er ist auch in Mannheim gewesen, ich weiß alles; ich sage, Sein Obrister weiß darum." Das Ergebnis waren 14 Tage Arrest, die Schiller in knirschendem Ingrimm verbüßte. Bald sollte es noch ärger kommen. Aus dem Ausland war über den Dichter der Räuber eine Beschwerde eingelaufen, die den Herzog vollends aufbrachte. Akt II, Sz. 3 hatte der Dichter den Spitzbuben Spiegelberg zu Razmann sagen lassen: „Denn siehst du, ich pfleg immer zu sagen: einen honetten Mann kann man aus jedem Weidenstotzen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz — auch gehört dazu ein eigenes Nationalgenie, ein gewisses, daß ich so sage, Spitzbubenklima, und da rat ich dir, reis du ins Graubündner Land, das ist das Athen der heutigen Jauner." Schiller hat sich später darauf berufen, „daß er die mißfällige Rede nicht als eine Behauptung aufgestellt, sondern als einen unbedeutenden Ausdruck einem

Räuber, und zwar dem schlechtesten von allem, in den Mund gelegt habe. Auch habe er hier nur eine Volkssage benutzt, die er von früher Jugend an gehört habe". Mit dem letzten scheint es seine Richtigkeit gehabt zu haben (vgl. Berger I, 241 f.). Indessen erregte diese Stelle bei den Graubündnern lebhaftes Ärgernis. Öffentlich und privatim wurde der Dichter von ihnen zur Abbitte aufgefordert, und als er nicht einwilligte, brachte man die Sache vor den Herzog. Abermals bestellte der Herzog seinen Regimentsmedikus nach Hohenheim und verbot ihm kurzer Hand alle nicht-medizinische Schriftstellerei: „Ich sage ihm, bei Strafe der Kassation schreibt Er keine Komödien mehr." Über die ganze Angelegenheit vgl. die Forschungen von Vetter, Archiv für Lt.-Ges. XII, 404 ff., Weltrich I, 620 ff. und Steig, Schillerheft des Euphorion 1905. Vergeblich versuchte der Dichter in einer „untertänigen Vorstellung" vom 1. September 1782 eine Sinnesänderung des Herzogs herbeizuführen. Der Herzog nahm den Brief gar nicht an und ließ Schiller mit Arrest bedrohen, wenn er es noch einmal wage, sich an ihn in dieser Sache zu wenden. Jetzt mußte Schiller wählen zwischen seinem angeborenen Dichterberuf und der Unterordnung unter den Willen des Despoten. Er wählte ohne Schwanken das erste. Dann freilich war seines Bleibens in Württemberg nicht. Wie hier jede Auflehnung gegen den Willen des Herzogs geahndet wurde, davon hatte er Beispiele genug vor Augen. Das Schicksal Schubarts allein genügte, ihn zu schrecken. Also blieb nichts übrig als heimliche Flucht. Das Ziel konnte nur Mannheim sein. Am 28. September abends um 10 Uhr fuhr Schiller in Begleitung seines Freundes Streicher zum Eßlinger Tor hinaus, mit falschen Pässen, Schiller als Doktor Ritter, Streicher als Doktor Wolf. Über die Einzelheiten siehe Streichers Aufzeichnungen. Nach acht Uhr morgens erreichten die Flüchtlinge ungehindert die kurpfälzische Grenze. Mit Recht durfte Schiller von seinem ersten Drama sagen: „Die Räuber kosteten mich Familie und Vaterland."

II.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua.

Ein republikanisches Trauerspiel.

Erläuterungen: L. Eckardt, Jena 1857. — H. Düntzer, Leipzig 1876. — Adolf Schöll, Weimarisches Jahrbuch I, S. 133—170, Hannover 1854 (auch abgedruckt in Schölls Aufsätzen zur Klassischen Literatur, Berlin 1884, S. 204—245). — L. Bellermann, Schillers Dramen. Berlin 1888, S. 111—155. A. Contz, Les drames de la jeunesse de Schiller, Paris 1899.

Programme: H. Schreyer, Die dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken. Pforta 1897.

Aufsätze und Abhandlungen: G. Kettner, Der Mohr in Schillers Fiesco. Vierteljahrsschrift f. Literaturgeschichte III, 1890. S. 536 f. — Th. Rötscher, Der Mohr Mulley Hassan in Schillers Fiesco. Zyklus dramatischer Charaktere. Berlin 1846. 2. S. 123—130. — Joh. Frank, Zu Schillers Fiesco. Zeitschr. f. deutsches Altertum 20, S. 366—373. — J. Croner, Die Verschwörung des Grafen Fiesco. Leipzig 1888. — R. Steig, Von einer verschollenen Handschrift des Fiesco, Euphorion 9, S. 115—121. — Andreas Streicher, Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim. 1836. — H. Rödder, Ein Beitrag zur Erklärung von Schillers Fiesco. Z. f. d. deutsch. Unterricht XXI, S. 447 f.

A. Zur Geschichte der Abfassung.

Die Beschäftigung mit dem Fiesco geht anfangs der Vollendung der Räuber parallel. Die Abhandlung „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", die Schiller vor seiner Entlassung aus der Karlsakademie im Jahre 1780 schrieb und die, wie oben S. 10 erzählt, eine Stelle aus den damals noch ungedruckten Räubern (Akt V, Sz. 1) zitiert, erwähnt auch schon den Stoff des Fiesco in § 19: „Catilina war ein Wollüstling, eh' er ein Mordbrenner wurde; und Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den wollüstigen Fiesco nicht fürchten zu dürfen glaubte."

Daraus darf man zum mindesten schließen, daß die leuchtende Gestalt Fiescos schon vor den Augen des Karlsschülers stand. Ernstlich in Angriff genommen wurde das Drama jedoch erst, als die Theaterbearbeitung der Räuber vollendet war (Ende 1781). Streicher, damals Schillers treuester Freund, der das Werden des Dramas mit durchlebte, erzählt darüber: „Unter mehreren (Stoffen), die aufgenommen und wieder verworfen wurden, blieben Konradin von Schwaben und die Verschwörung des Fiesco zu Genua diejenigen, welche ihm am meisten zusagten. Endlich wählte er letzteres, weil er bei dem Durchdenken des Planes fand,

daß diese Handlung der meisten und wirksamsten Verwicklungen fähig sei. Sobald sein Entschluß hierüber fest stand, machte er sich mit allem, was auf Italien, die damalige Zeit, sowie auf den Ort, wo sein Held handeln sollte, Beziehung hatte, mit größter Emsigkeit bekannt, besuchte fleißig die Bibliothek (in Stuttgart), las und notierte alles, was dahin einschlug und als er endlich den Plan im Gedächtnis gänzlich entworfen hatte, schrieb er den Inhalt der Akte und Auftritte in derselben Ordnung, wie sie folgen sollten, aber so kurz und trocken nieder, als ob es eine Anleitung für den Kulissendirektor werden sollte. Nach Lust und Laune arbeitete er dann die einzelnen Auftritte und Monologe aus." Welche Freude ihm zunächst die neue Arbeit bereitete, verrät das übermütige den Freunden zugerufene Wort: „Meine Räuber mögen untergehen! Mein Fiesco soll bleiben!" So war das Stück wohl zum großen Teil fertig, als der Dichter auf seiner Flucht in Mannheim eintraf (24. September 1782). Schiller setzte große Hoffnungen auf das Stück. Es war sein Notpfennig und sollte ihm die Stellung eines Dramaturgen am Mannheimer Theater verschaffen; seine nächste Zukunft hing zum guten Teil von diesem Stücke ab. Aber gerade dieser Umstand sollte dem innerlich noch unfertigen Stücke zum Verhängnis werden. Der Dichter verlor in den Nöten und Sorgen dieser Wanderjahre das rechte innere Verhältnis zu seinem Werke, und nur unter äußerem Zwange schloß er es endlich ab.

Bald nach seinem Eintreffen in Mannheim hatte der Dichter in dem Hause des befreundeten Regisseurs Meier eines Nachmittags einer Anzahl geladener Gäste, durchweg Schauspielern, sein neues Drama vorgelesen. Streicher erzählt darüber: Die Gäste konnten zunächst „nicht Worte genug finden, um ihre tiefe Verehrung gegen den Dichter sowie über die hohe Erwartung auszudrücken, die sie vor dem neuesten Produkte eines so erhabenen Geistes hätten. Nachdem sie sich alle um einen großen runden Tisch gesetzt hatten, schickte der Verfasser erst eine kurze Erzählung der wirklichen Geschichte und eine Erklärung der vorkommenden Personen voraus, worauf er dann zu lesen anfing.... Der erste Akt wurde zwar bei größter Stille, jedoch ohne das geringste Zeichen des Beifalls abgelesen, und er war kaum zu Ende, als Herr Beil (ein hervorragender Schauspieler) sich entfernte und die übrigen sich von der Geschichte Fiescos oder anderen Tagesneuigkeiten unterhielten. Der zweite Akt wurde von Schiller weiter gelesen, ebenso aufmerksam wie der erste, aber ohne das geringste Zeichen von Lob oder Beifall angehört. Alles stand jetzt auf, weil Erfrischungen von Obst, Trauben usw. herumgegeben wurden. Einer der Schauspieler, namens Frank, schlug ein Bolzschießen vor, zu dem man auch Anstalt zu machen schien. Allein nach einer Viertelstunde hatte sich alles verlaufen und außer den zum Haus gehörigen war nur Iffland geblieben. Als ein vollkommener Neuling in der Welt konnte sich Streicher diese Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen eine so vortreffliche Dichtung, von denen am allerwenigsten erklären, die kaum vor einer Stunde die größte Verehrung und Bewunderung für Schiller ihm selbst bezeugt hatten.

Aber der Unerfahrene sollte noch mehr in Verlegenheit gesetzt werden; denn als er eben im Begriff war, sich über die ungewöhnliche und beinahe verächtliche Behandlung Schillers bei Herrn Meier zu beklagen, zog ihn dieser in das Nebenzimmer und sagte: ‚Sagen Sie mir jetzt ganz aufrichtig, wissen Sie gewiß, daß es Schiller ist, der die Räuber geschrieben hat?' ‚Zuverlässig, wie können Sie daran zweifeln?' ‚Wissen Sie gewiß, daß nicht ein anderer dieses Stück geschrieben und er es nur unter seinem Namen herausgegeben? Oder hat ihm jemand anderes daran geholfen?' ‚Ich kenne Schiller schon im zweiten Jahre und will mit meinem Leben dafür bürgen, daß er die Räuber ganz allein geschrieben und ebenso auch für das Theater abgeändert hat. Aber warum fragen Sie mich dies alles?' ‚Weil der Fiesco das Allerschlechteste ist, was ich je in meinem Leben gehört und weil es unmöglich ist, daß derselbe Schiller, der die Räuber geschrieben, etwas so Gemeines, Elendes sollte gemacht haben.' Streicher suchte Herrn Meier zu widerlegen. Herr Meier beharrte um so mehr auf seiner Meinung, weil es ihm als einem erfahrenen Schauspieler zukommen müsse, aus einigen Szenen das Ganze sogleich beurteilen zu können." Tief verstimmt empfahlen sich Streicher und Schiller. „Bei dem Weggehen ersuchte Meier, ihm für die Nacht das Manuskript dazulassen, indem er nur die zwei ersten Akte gehört und doch gern wissen möchte, welchen Ausgang das Stück nähme. Schiller bewilligte diese Bitte gern." Zu Hause machte er endlich seinem Groll Luft und äußerte die ernstliche Absicht, wenn Fiesco nicht angenommen werde, so wolle er selbst Schauspieler werden. „Mit bangen Erwartungen wegen des Endurteils, das über Fiesco und seinen Verfasser gefällt werden sollte, begab sich Streicher den anderen Morgen ziemlich früh zu Herrn Meier, der ihn kaum ansichtig wurde, als er ausrief: ‚Sie haben recht! Sie haben recht! Fiesco ist ein Meisterstück und weit besser bearbeitet als die Räuber. Aber wissen Sie auch, was Schuld daran ist, daß ich und alle Zuhörer es für das elendeste Machwerk hielten? Schillers schwäbische Aussprache und die verwünschte Art, wie er alles deklamiert! Er sagt alles in dem nämlichen hochtrabenden Tone her, ob es heißt: Er macht die Tür zu, oder ob es eine Hauptstelle seines Helden ist. Aber jetzt muß das Stück in den (Theater-) Ausschuß kommen, da wollen wir es uns vorlesen und alles in Bewegung setzen, um es bald auf das Theater zu bringen.'"

Damit schienen sich dem Dichter aufs neue günstige Aussichten zu eröffnen. Die weitere Entscheidung lag bei dem Intendanten von Dalberg; dieser aber erklärte, daß das Drama in der vorliegenden Form für die Bühne nicht brauchbar sei und umgearbeitet werden müsse. Diese herabstimmende Erklärung empfing Schiller bereits in Frankfurt a. M., wohin er sich noch Ende September mit Streicher aufgemacht hatte. Sie traf den Dichter um so schwerer, als er bereits innerlich mit einem neuen Stücke, dem bürgerlichen Trauerspiel „Luise Millerin", rang. Im Drange der materiellen Not stellte er nach schwerem Kampfe das neue Werk zurück und begann in Oggersheim, einem pfälzischen Städtchen bei Lud-

wigshafen, wo er nach seiner Irrfahrt endlich vorläufig einen Unterschlupf gefunden hatte, mit der Umarbeitung des Fiesco. „Erst nachdem er hierüber (über die Anlage des neuen Trauerspiels) in Gewißheit war, konnte er die Anordnungen in dem früheren Trauerspiel beginnen, wobei er aber dennoch den Ausgang desselben vorläufig unentschieden lassen mußte. Daß dieser Ausgang nicht so sein dürfe, wie er durch die Geschichte angegeben wird, wo ihn ein unglücklicher Zufall herbeiführt, blieb für immer ausgemacht. Daß er tragisch, daß er der Würde des Ganzen angemessen sein müsse, war ebenso unzweifelhaft. Nur blieb die schwierige Frage zu lösen, durch wen oder auf welche Art das Ende herbeizuführen sei. Schiller konnte hierüber so wenig mit sich einig werden, daß er sich vornahm, alles frühere vorher auszuarbeiten, die Katastrophe durch nichts erraten zu lassen und obige Zweifel erst, wenn das übrige fertig wäre, zuletzt zu entscheiden. Endlich war in den ersten Tagen des Novembers das Trauerspiel umgearbeitet und ihm der Schluß gegeben, welcher der Geschichte, der Wahrscheinlichkeit am angemessensten schien. Man darf glauben, daß die letzten Szenen dem Dichter weit mehr Nachdenken kosteten, als das übrige Stück, und daß er den begangenen Fehler, die Art des Schlusses nicht genau vorher bestimmt zu haben, mit großer Mühe gut zu machen suchen mußte." Aus dieser Darstellung Streichers, die manches zu raten gibt, geht jedenfalls soviel klar hervor, daß der Schluß dem Dichter besondere Mühe bereitete.

Sofort nach der Umarbeitung sandte der Dichter das Drama abermals an Dalberg. Wieder ließ Dalberg auf sich warten. Gegen Ende November erfolgte endlich die Entscheidung, die ganz kurz besagte, „daß dieses Trauerspiel auch in der vorliegenden Umarbeitung nicht brauchbar sei, folglich dasselbe auch nicht angenommen oder etwas dafür vergütet werden könne".

Damit waren alle Hoffnungen, die Schiller auf Mannheim gesetzt hatte, vernichtet. Der argenttäuschte Dichter war jetzt entschlossen, der Einladung der Frau von Wolzogen nach ihrem thüringischen Gute Bauerbach Folge zu leisten. Um seine dringenden Schulden zu bezahlen und das zur Reise nach Bauerbach nötige Geld zu erhalten, verkaufte er das Manuskript des Fiesco für $11^1/_2$ Louisd'or (etwa 195 Mark) an den Mannheimer Buchhändler Schwarz, der schon die Theaterbearbeitung der Räuber verlegt hatte. Wie Minor (a. a. O. II, S. 28) ausführt, nahm Schiller noch vor der Drucklegung auf das Gutachten hin, das Iffland im Theaterausschuß über Fiesco abgegeben hatte, einige letzte Änderungen an dem Stück vor.

Anfang 1783 erschien das Werk mit dem vollen Namen des Verfassers und einer Widmung an den alten Stuttgarter Lehrer und Freund Professor Abel. Hinter der Widmung folgte ein Vorwort, das sich ebenso durch seine Kürze wie durch seine Zurückhaltung im Tone von dem Vorwort der Räuber unterschied.

B. Die Besprechung der Dichtung.

1. Geschichte und Drama. Mit dem Fiesco tut Schiller den entscheidenden Schritt in die Bahn des geschichtlichen Dramas, der ihn weiterhin dazu führt, die Geschichte fast aller europäischen Staaten zu durchmessen, um langsam reifend es zu vollendeten Schöpfungen in dieser Gattung zu bringen. Schiller selbst hat in der Vorrede des Werkes seine Quellen genannt, aus denen er sich mit der Geschichte Genuas näher bekannt gemacht hat: Vor allem die Memoires du Cardinal de Retz, IV: La conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque. Ferner aus Retz geschöpft: Histoire de la république de Gènes (verfaßt von de Mailly; anonym erschienen 1697); ein kürzerer Auszug aus Retz: Port du Tertre histoire des conjurations usw. (1754); sodann, gleichfalls von Retz abhängig, Robertson, „Geschichte der Regierung Karls V." (deutsch, Braunschweig 1770) und Häberlin, „Gründliche historisch-politische Nachricht von der Republik Genua" (1747). Im folgenden kommt nur dasjenige Bild in Betracht, das Schiller aus seinen Quellen gewann, und dessen Züge im Drama wiedererkannt werden sollen. Der Vereinfachung und leichteren Übersicht wegen werden wir auf die wichtigsten der betreffenden Stellen des Dramas in den Anmerkungen hindeuten; wir folgen dabei besonders der vortrefflichen Übersicht bei Schöll a. a. O. S. 205 ff.

a) Zur Vorgeschichte. Heftige Parteikämpfe hatten unter Führung der welfisch gesinnten Fieschi, Grafen von Lavagna (Stadt und Gebiet am östlichen Ufer des Meerbusens von Genua), und der ghibellinischen Doria schon seit dem 13. Jahrhundert den Freistaat Genua zerrüttet. Sie hatten dahin geführt, daß die Stadt, welche einst „als ligurische Königin im Besitz griechischer Stapelplätze, einer ganzen Vorstadt Konstantinopels und der Stadt Kaffa in der Krim den Handel der Levante, Ostindiens und die Verkehrswege im Norden des Schwarzen Meeres in Händen hatte, das Mittelmeer und seine Küsten bis in die Provence hinein beherrschte und mit ihren Flotten Korsaren, Pisaner, Venetianer und Aragonier demütigte" (Schöll), immer mehr und mehr von ihrer Höhe herabgesunken war und schließlich unter mannigfachen Schwankungen unter die Herrschaft auswärtiger Mächte, bald der Mailänder, bald der Franzosen geriet.[1] Da wurde Andreas Doria, der als Flottenführer und Seeheld im auswärtigen und einheimischen Kriegsdienste sich hohen Ruhm erworben hatte, der Befreier seiner Vaterstadt von der französischen Fremdherrschaft (1528) und der Neubegründer der Republik, die er fortan mit großer Uneigennützigkeit und Weisheit leitete.[2] Er verschmähte

[1] II, 5: „Die Epoche der Meerbeherrscher ist vorbei."

[2] I, 5: Gianettino: „Hat darum Herzog Andreas seine Narben geholt in den Schlachten dieser Lumpenrepublikaner" usw. — II, 13: Gianettino: „Auch in meinen Adern siedet das Blut des Andreas, vor dem Frankreich erzitterte." — II, 4: Mohr: „Die Franzosen, sagen sie, seien Genuas Ratten gewesen; Kater Doria habe sie aufgefressen und lasse sich nun die Mäuse be-

die Würde eines Dogen, die man ihm auf Lebenszeit übertragen wollte, ebenso wie den Titel eines Herzogs, durch welchen Karl V. ihn geehrt zu sehen wünschte, und erklärte, daß er keinen anderen Stolz habe als in der wiederbefreiten, geliebten Vaterstadt als Bürger zu leben. Aber die übermäßige Gunst, die er seinem Großneffen Gianettino Doria zuwendete, weckte die Besorgnis des durch Andreas' Herrschaft in seinem Einfluß beschränkten Adels, daß jener, ein eitler, hochmütiger, frecher (so bei Retz) und sehr herrschsüchtiger Mensch von niedriger Herkunft (aus der Zunft der Seidenweber) und von geringer Bildung[3], der Erbe des Andreas und seiner Herrschaft über Genua werden würde.[4] Die Seele der Unzufriedenen wird der junge, schöne und reiche Joh. Luigi Fiesco (geb. um 1524), eine hochbegabte, feingebildete, äußerst einnehmende aber auch hochstrebende und ehrgeizige Natur von großem Unternehmungsgeist.[5] Er verbindet sich zunächst mit drei Männern: Calcagno, einem treuergebenen, tatkräftigen Dienstmann des Grafen, Sacco, einem Richter auf des Grafen Herrschaften und umsichtigen Juristen, und Verrina, der, weil er, überschuldet, nichts mehr zu verlieren hatte, zu jeder Unternehmung fähig und entschlossen war. Fiesco selbst, heißt es, habe zunächst noch nicht an die Aufrichtung einer eigenen Herrschaft gedacht; aber Verrina „sprach ihm feurig Mut ein, selbst nach der Herrschaft über seine Vaterstadt zu streben, wozu ihn seine hohe Geburt bestimme, die Stimme seiner Mitbürger rufe und der Eifer seiner Freunde erheben werde". (Robertson bei Düntzer a. a. O. S. 40.) „Er (Verrina) werde es nicht mißbilligen, wenn er nach der Befreiung von Dorias Tyrannei sich selbst die Herrschaft verschaffe. Das Verbrechen, eine Krone sich anzueignen, sei so glänzend, daß es für eine Tugend gelten könne. Sollte aber seine Liebe zum Vaterlande stärker als seine Ehrfurcht sein, so werde er allgemein gepriesen werden." (Retz bei Düntzer a. a. O., S. 53.) „Diese Rede

---

lieben." — II, 13: Andreas: „Du hast das schönste Kunstwerk der Regierung verletzt, das ich selbst den Genuesern vom Himmel holte, das mich so viele Nächte gekostet, so viel Gefahren und Blut."

[3] Vgl. seine Charakteristik im Personen-Verzeichnis bei Schiller und I, 1: Leonore: „Es war Gianettinos bäurische Stimme." . . . „Gianettino hat ein freches hochmütiges Herz."

[4] I, 7: Fiesco: „Gianettino Doria wird Herzog.... Andreas erklärt seinen Neffen zum Sohn und Erben seiner Güter; wer will der Tor sein, ihm das Erbe seiner Macht abzustreiten?" — III, 8 nennt ihn Julia, wenn auch ironisch, „den Kronprinzen von Genua".

[5] I, 13: „Fiesco ist ein Anbeter der Kunst, erhitzt sich gern an erhabenen Szenen." II, 17: Fiesco zum Maler Romano: „Ihre Hand, Romano. Ihre Meisterin ist eine Verwandte meines Hauses. Ich liebe sie brüderlich. Kunst ist die rechte Hand der Natur." II, 5 bewundert er die Venus von Florenz (Medici). — IV, 14: Fiesco: „Zwei meiner Ahnherrn trugen die dreifache Krone." Vgl. die zusammenfassende Charakteristik, welche II, 4 der Mohr von Fiesco gibt: „ein Kavalier vom ersten Hause, voll Talent und Kopf, in vollem Feuer und Einfluß, Herr von vier Millionen Pfund, Fürstenblut in den Adern, Genuas großer Mann", und Verrinas Urteil II, 18: „Du bist ein großer Mensch."

öffnete dem Fiesco so schimmernde und seiner Denkungsart so angemessene Aussichten, daß er seinen eigenen Plan verwarf und des Verrina Vorschlag mit Feuer annahm." (Robertson bei Düntzer a. a. O. S. 40.)

b) Der geschichtliche Verlauf der Verschwörung. Zu den ersten Vorbereitungen gehörte die Anknüpfung auswärtiger Verbindungen mit Frankreich, dem Herzog von Parma und dem Papst, in dessen Diensten er vier Galeeren hielt, und von dem er eine sich zurückgeben ließ, angeblich, um mit derselben gegen die Türken zu kreuzen.[6] Er wirbt sodann im geheimen zahlreiche Anhänger, nimmt kühne Abenteurer in seinen Sold, täuscht seine Gegner, obwohl sie gewarnt waren[7], den alten Andreas durch scheinbare Ergebenheit, den jungen Gianettino durch Verstellung, beide durch ein anscheinend im Taumel nichtiger Zerstreuungen und rauschender Gelage sich verzehrendes Leben. Schließlich wird die Nacht vom 2. auf den 3. Januar[8] 1547 zur Ausführung des revolutionären Unternehmens festgesetzt, d. h. der Zeitpunkt eines Interregnums (Herrscherlosigkeit), wo der Doge sein Amt niedergelegt hatte (am 1. Januar), die Wahl eines neuen, die am 4. Januar stattzufinden pflegte, aber noch nicht vollzogen war (vgl. dazu unten S. 57), die Besitzergreifung der Herrschaft durch Fiesco mithin am leichtesten erfolgen konnte. Nachdem dieser noch am Tage des 2. Januar die Rolle der Verstellung dem Andreas und Gianettino gegenüber glücklich weitergespielt, am Vorabend dem Gianettino einen harmlosen Besuch abgestattet und dabei auch unbefangen an die bevorstehende Lichtung einer Galeere und das angeblich dazu nötige Signal, einen Kanonenschuß, erinnert hatte[9], versammelte er mit Einbruch der Nacht im Hofe seines Palastes alle angeworbenen Mannschaften, ließ andere zahlreiche Personen hinein, darunter die vornehmsten Mißvergnügten unter den Genuesen, die er angeblich zu einem Festgelage hatte laden lassen[10], verhinderte, daß sich irgend jemand entfernte und er-

---

[6] Vgl. Schöll a. a. O. S. 213 u. 16 und Schiller II, 15: „Briefe von Rom, Piacenza (= Parma) und Frankreich." II, 18: „Hier Soldaten von Parma, hier französisches Geld, hier vier Galeeren vom Papst." .... „Ich kann die Stadt von Land und Wasser bestürmen. Rom, Frankreich und Parma bedecken mich."

[7] Schöll S. 228: „Die geschichtliche Angabe, Andrea habe sehr bestimmte Warnung vor Fiesco unbeachtet gelassen, führt Schiller poetisch aus."

[8] V, 14: Andrea: „In der dritten Jännernacht ließ Genua los von meinem Herzen." — Am Morgen der Dogenwahl, dem dritten des Monats, sollen Fiesco und elf Senatoren auf Gianettinos Veranstaltung ermordet werden (III, 4; IV, 3).

[9] „Gianettino werde zu gut halten, wenn die Mannschaft sich im frischen Mute der Einschiffung lustig und laut mache und etwa einen Freudeschuß tue." Hiermit getäuscht, blieb dann Gianettino unbekümmert, als ihm bald nach Fiescos Abschied ein Hauptmann von der Stadtwache meldete: er habe etliche seiner Posten vermißt und höre, sie seien nach Fiescos Palast gegangen; überhaupt zeige sich dahinauf viel Bewegung von allerlei Leuten. „Das wisse er schon," sagt Gianettino und fertigt ihn kurz ab. (Schöll S. 218.) Vgl. III, 10 u. 11.

[10] III, 5 u. 10; IV, 4 zu einer Komödie (Lustbarkeit).

öffnete schließlich allen seine geheimen Absichten und die Notwendigkeit einer sofortigen Erhebung; auch gelingt es seiner Beredsamkeit, alle bis auf zwei, welche in Gewahrsam genommen werden[11], zu mitwirkenden Teilnehmern der Verschwörung zu machen. Im letzten Augenblick entdeckte er sich seiner von ihm zärtlich geliebten Gattin, der tugendhaften und schönen Leonore aus dem edlen Hause Cibo (Zibo), welche, von den trübsten Ahnungen beunruhigt, ihn vergeblich von dem Unternehmen zurückzuhalten suchte. (Kritische Bedenken gegenüber dieser Überlieferung äußert Schöll S. 226.) Als nun ein Kanonenschuß Verrinas angezeigt hat, daß es diesem gelungen sei, den Darsena-Ausgang zu besetzen, schreitet auch Fiesco zur Tat; er ließ die Tore an den Häfen, sowie das Thomastor besetzen und rief mit dem Feldgeschrei: „Fiesco und Freiheit!" die republikanisch gesinnten Bürger zum Sturz der Dorias auf. Gianettino wird im Kampfe an dem Thomastor erschlagen; Andreas rechtzeitig gewarnt, wirft sich auf ein Pferd und entkommt.[12] Die Stadt wird an allen wichtigen Punkten durch die Verschworenen besetzt, der Handstreich scheint vollkommen gelungen, die Herrschaft Fiescos gesichert — da stürzt der Sieger, im Begriff, sich auf eine Galeere im Hafen zu begeben, von dem schwankenden Stege ins Meer; er sinkt mit seiner schweren Rüstung zu Grunde „und ging in dem Augenblick unter, der ihm einen völligen Besitz alles desjenigen erlaubte, was sein ehrsüchtiges Herz nur wünschen konnte". (Robertson bei Düntzer a. a. O. S. 48.) Verrina suchte den Untergang des Führers eine Zeitlang zu verheimlichen; als aber der Bruder Fiescos, Hieronymus, ein unfähiger und eitler junger Mann, Miene machte, das Erbe seines Bruders anzutreten, und da dem ganzen Unternehmen nunmehr die Seele fehlte, so zogen sich die Verschworenen von dem Werke zurück und suchten sich in Sicherheit zu bringen. Andreas Doria vermag ungefährdet zurückzukehren und nimmt die Zügel der Regierung wieder in die Hand, nicht ohne ein strenges Gericht über die Beteiligten zu verhängen. Somit war die Verschwörung völlig ergebnislos verlaufen.

c) Dichterische Umgestaltungen. Im großen und ganzen bewegt sich der Dichter in dem Rahmen geschichtlicher Tatsachen; auch die Ergebnislosigkeit der Revolution hat er beibehalten. In der Vorrede hat er sich kurz über seine Stellung zu den geschichtlichen Tatsachen geäußert:

„Freiheiten, welche ich mir mit den Begebenheiten herausnahm, wird der Hamburger Dramaturgist entschuldigen, wenn sie mir geglückt sind; sind sie das nicht, so will ich doch lieber meine Phantasien als facta verdorben haben. Die wahre Katastrophe des Komplotts, worin der Graf durch einen unglücklichen Zufall am Ziel seiner Wünsche zugrunde geht, mußte durchaus verändert werden, denn die Natur des Dramas

[11] IV, 6 sind es die Brüder des Asserato, in der Geschichte haben sie andere Namen.

[12] V, 1 ist es Fiesco selbst, der den Andreas warnt und ihm zu einem Pferde verhilft; vgl. auch V, 4 (die Flucht selbst unter dem Geleit eines Deutschen) und 14 (Rückkehr des Andreas).

duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht."

Dem entsprechend hat er das Ende Fiescos, welches in der Geschichte tragisch nur in dem Sinne eines „erschütternden Kontrastes von Plan und Zufall" genannt werden kann, in ein wahrhaft tragisches zu verwandeln gesucht dadurch, daß er den Tod des Helden nicht durch einen (sogenannten) Zufall, sondern durch die planmäßige Absicht eines Gegners herbeiführt. Völlig frei erfunden sind, abgesehen von den untergeordneten Figuren Lomellinos, des Malers Romano und des Führers der deutschen Leibwache, welche es damals in Genua noch nicht gab, die Gestalten des Mohren Hassan, der Berta und alles dessen, was mit ihrem Geschick zusammenhängt. Ganz frei behandelt ist sodann die Schwester Gianettinos, Julia, und ihr Verhältnis zu Fiesco; die Geschichte kennt nur eine Schwester des jungen Doria, namens Peretta, welche mit einem Giulio de Cibo, einem Bruder der Eleonore Cibo, der Gemahlin Fiescos, vermählt war. Wesentlich verändert ist der Charakter Verrinas. Hier hat Schiller den zweifelhaften Charakter eines durch Überschuldung zur Teilnahme an der Verschwörung bestimmten Menschen in den idealen Typus eines starren, aber von reinster Vaterlandsliebe beseelten Republikaners verwandelt. Ihm steht geistig am nächsten Bourgognino, den die geschichtliche Überlieferung nur als einen Untertanen Fiescos und entschlossenen Soldaten bezeichnet; er wird das in das Jugendliche übersetzte Abbild des Verrina, dessen Tochter er sich verlobt: „edel und angenehm, stolz, rasch und natürlich." (So die Charakteristik des Personenverzeichnisses.) Hingegen ist Sacco zum verschuldeten und bankerotten Taugenichts (I, 3), Calcagno zum unverbesserlichen Wüstling (I, 3) gemacht worden. In das Ideale verschönt sind absichtlich (über den Grund s. unten S. 70 f., 74 f.) die edlen Züge des geschichtlichen Andreas Doria, welcher sich nach dem Ende des Aufstandes keineswegs großmütig zeigte, die vom Senat den Brüdern und Anhängern Fiescos zugesicherte Amnestie nicht anerkannte, dieselben vielmehr ächtete und verfolgte, den Leichnam Fiescos in die hohe See werfen, seinen Palast von Grund aus zerstören ließ, seine Güter einzog und anderweitig verteilte (Schöll, S. 228 ff.). Unhistorisch endlich ist außer ihrem Verhältnis zu der Nebenbuhlerin Julia der Ausgang der Gräfin Leonore. Des geschichtlichen Fiesco Witwe vermählte sich zum zweiten Male mit einem General Vitelli, der zuletzt spanischer Generalfeldmarschall im Niederländischen Kriege war (Schöll S. 226). Gianettinos Rolle ist von dem Dichter erheblich erweitert; abgesehen von der Gewalttat an der Tochter Verrinas sind die Mordanschläge gegen Fiesco und die elf Senatoren, seine Absicht, sich mit Hilfe Kaiser Karls V. und dessen Truppen zum „souveränen Herzog" zu machen (III, 4), eine dichterische Umwandlung von Beschuldigungen, die nach den Quellen (Retz bei Düntzer S. 57) gegen Gianettino erhoben wurden, in wirkliche Tatsachen (Schöll S. 227). — Nach allem sind der geschichtlichen Züge mehr als der ungeschichtlichen,

und somit ist das Drama mit vollem Recht ein geschichtliches zu nennen.

d) Die Verfassung Genuas, soweit sie in dem Drama als bekannt vorausgesetzt wird. Die Bevölkerung setzt sich den politischen Parteien nach zusammen aus den Altadeligen (Nobili)[13] und den Popolaren (Volkspartei).[14] An der Spitze des Staates steht eigentlich der Doge, und so nennt auch das Personenverzeichnis bei Schiller den Andreas, während er im Drama selbst stets als „Herzog" aufgeführt wird. Andreas D. war keines von beiden (s. oben S. 53); die Würde eines Dogen ruhte vielmehr damals, und so ist es auch ungeschichtlich, wenn im Drama (II, 14; III, 4; IV, 3) von einer Dogenwahl gesprochen wird. Dem Doria zur Seite stehen der große Rat (Signoria)[15] und der kleine Rat[16], sowie eine Art Senat von acht Prokuratoren (Procuratori del commune), welche unter des Dogen, jetzt des Andreas Vorsitz die innere Verwaltung leiten. Alljährlich im Juni und Dezember wurden nicht ein (wie bei Schiller), sondern zwei neue Prokuratoren durch die Signoria gewählt. Schiller behandelt diesen Punkt sehr frei, wenn auch er die Wahl durch die Signoria geschehen läßt und doch nur 30 Wähler annimmt (I, 5 und II, 5). Von Behörden werden noch genannt die Friedensrichter (II, 8), geschichtlich genauer „Erhalter der Gesetze", welche die Beachtung der Gesetze bei den Wahlen zu überwachen haben, sodann „die peinliche Rota" (ruota, rota = Rad, Gericht der im Kreise sitzenden Urteilsprecher), ein Gerichtshof über Leben und Tod (II, 9).

e) Topographisches betreffend die Stadt Genua. Zusammenstellung derjenigen Örtlichkeiten, deren Kenntnis für das Verständnis der Handlung des Dramas notwendig ist. Den Hauptschauplatz der Vorgänge bei dem Aufstande bilden der äußere freie Seehafen und der innere geschlossene Hafen Darsena[17]; der Besitz des letzteren sichert den Besitz der Stadt.[18] Am äußeren Hafen unmittelbar vor dem West-

---

[13] Vgl. II, 14: „über die dreihundert Nobili" folgen Fiesco bis ins Richthaus, als er angeblich von dem Mohren angefallen war; und III, 5 werden als diejenigen Nobili, welche Todfeinde des Hauses Doria sind, aufgezählt die Sauli, Gentili, Vivalidi und Vesodimari. Die Namen sämtlicher Geschlechter der Nobili waren im „Goldenen Buche" verzeichnet, von welchem ein Exemplar im Gewahrsam des Dogen, ein anderes in demjenigen der Prokuratoren sich befand. Vgl. Schiller II, 5: „Doria hat das goldene Buch besudelt, davon jeder genuesische Edelmann ein Blatt ist."

[14] Im Drama werden „Adel und Pöbel", auch „Volk und Patrizier" geschieden (vgl. II, 12 und 18; V, 8) und die „Handwerker" als Vertreter der Popolaren eingeführt (II, 8).

[15] II, 8: Andreas zu Gianettino: „Du verdienst den Herzog und seine Signoria zu hören."

[16] V, 12: „Der große und kleine Rat der Republik wirft sich knieend vor seinen Herrn und bittet fußfällig um Gnade und Schonung."

[17] Darsena ist nicht Eigenname, sondern bedeutet überhaupt den inneren Teil eines Seehafens.

[18] III, 5: Fiesco: „Vor allem müssen wir uns des Meeres versichern ...

ende der Stadt in der Nähe des Thomastores lagen die Paläste der Doria. In der Nähe dieses Tores beginnt auch die Hauptader der inneren Stadt, die Strada Balbi; in ihrer Nähe haben wir den Regierungspalast (Signoria genannt)[19] zu suchen, ebenso den Palast des Fiesco (II, 4), der in Wirklichkeit außerhalb der Stadt lag, welchen Andrea Doria nach seiner Rückkehr von Grund aus zerstören ließ. Ein höher gelegener Teil der inneren Stadt hieß die Burg (il borgo, V, 9); die von Schiller V, 6 erwähnte Piazza Sarzana (richtiger Sarzano) liegt am Ostende Genuas nahe der Vorstadt. Die Lorenzokirche (III, 4 u. 5) ist die große, ziemlich in der Mitte der Stadt gelegene Kathedrale. Die Erwähnung des Turmes der Dominikaner (V, 5), der Kapuzinerklöster (III, 4 u. 11), des Jesuiterdomes (V, 10), des Marktes und des an demselben gelegenen Richthauses (II, 14) zeigt, daß Schiller sich ein anschauliches Bild von dem Schauplatz der Handlung zu entwerfen sorgsam bemüht war. Wie später im Wilhelm Tell, so erweist sich Schiller auch hier schon als ein Meister in der Schilderung von Örtlichkeiten, die er nie mit Augen gesehen hat. Daß übrigens die Jesuitenkirche unmöglich im 16. Jahrhundert in Genua gestanden haben kann, sondern wohl dem Mannheimer Musentempel schräg gegenüber lag, bemerkt Minor (a. a. O. II, S. 63) mit Recht.

2. **Handlung und Gegenhandlung.** Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung sind Fiesco und Gianettino. Fiesco arbeitete langsam, doch planmäßig und sicher auf den Sturz G.s; aber ebenso plant und betreibt Gianettino den Untergang Fiescos. Daß beide Handlungen, dem Gegner jedesmal unsichtbar, vor unseren Augen sich unaufhaltsam gegeneinander bewegen, bis sie in der katastrophischen Entscheidung zusammenstoßen, darin liegt der Hauptreiz der Dichtung (vgl. das ähnliche Motiv im Wallenstein, wo Octavio und Wallenstein, jeder im Verborgenen, seine Minen legt und Handlung und Gegenhandlung sich auch im großen Zuge bis zum Zusammenstoß gegeneinander bewegen). Aber Fiesco hat auch den Andreas zum Rivalen, nicht nur in dem Kampfe der politischen Nebenbuhlerschaft, sondern auch in dem Wettkampf des Edelmuts. In den Rahmen dieser großen allgemeinen Gegensätze treten sich sodann in neuer und besonderer Weise gegenüber: Andreas, der Vertreter eines patriarchalischen Regiments, und Gianettino, der Vertreter einer selbstsüchtigen Willkürherrschaft; Fiesco, der werdende Despot, und Verrina, der starre Republikaner; die idealgerichteten Revolutionäre (Fiesco, Verrina, Bourgognino) und die gemeinen Revolutionäre (Calcagno, Sacco, schließlich auch der Mohr; vgl. die ähnlichen Gegensätze zwischen den Vertretern eines idealen

Die Mündung der Darsena wird gestopft, alle Hoffnung zur Flucht verriegelt. Haben wir den Hafen, so liegt Genua an Ketten."

[19] II, 8: „Die Statue des Andreas mitten im Hofe der Signoria"; vgl. IV, 7; V, 12 u. 14.

und eines gemeinen Räubertums in den „Räubern"); Fiesco und der ihm über den Kopf wachsende und deshalb von ihm später auch beseitigte Mohr; die buhlerische Julia und Leonore, die treu liebende Gattin; endlich Fiesco gegenüber jener moralisch von ihm vernichteten Julia. So sind kaum in einer anderen Tragödie Handlung und Gegenhandlung so dramatisch und mannigfaltig zu einem geheimnisvollen und unsichtbaren Entgegenarbeiten verschiedener Mächte geworden: Gianettino zum Sturze Fiescos; Fiesco, Verrina, der Mohr gemeinsam zum Sturze Gianettinos; Verrina und in anderer Weise der Mohr zum Sturze Fiescos; Julia zum Untergang Leonores; Fiesco zur moralischen Vernichtung Julias.

Sondert man die Handelnden in Gruppen, so ergibt sich eine Dreiheit: 1. Gruppe: die Dorias und ihr Anhang (Andreas, Gianettino, Julia, Lomellino); 2. Gruppe: die Republikaner (Verrina, Berta, Bourgognino, Calcagno, Sacco); 3. Gruppe: Fiesco und die Seinen. — Dementsprechend spricht Kühnemann (a. a. O. S. 172) mit einem gewissen Recht auch von drei Handlungen, die ineinandergreifen.

Endlich ist auch hier, wie in den Räubern, ein Gegensatz von Handlung und Gegenhandlung in das Gemüt des Haupthelden selbst hineingelegt, wenn er im Widerstreit zwischen republikanischen Grundsätzen und monarchischen Gelüsten mit sich selbst kämpft. (Näheres unten S. 65.) — Die Bewegung von Handlung und Gegenhandlung wird aber in diesem Drama noch zu einem besonderen Schauspiel: dem Schauspiel eines Wetteifers in der Anschlägigkeit, welcher hier nur vorläufig durch die Reihe: Gianettino, Mohr, Fiesco, sowie in dem Edelmut, der durch die Zusammenstellung: Fiesco und Andreas angedeutet werden soll. Indem einer über den andern in diesem Wetteifer sich zu erheben sucht, führt diese Bewegung von Handlung und Gegenhandlung zu einer steigenden Reihe von Bildern der Erhabenheit teils des edlen, teils des unedlen (bösen) Willens (Tückenwettstreit und Großmutwettstreit, vgl. Schöll S. 231).

3. Die Hauptthemata. Das zunächstliegende ist dem historischen Charakter des Dramas zu entnehmen und in dem Titel: „Verschwörung des Fiesco" angekündigt. Auch zeigt eine etwas nähere Betrachtung der Entwicklung der Handlung, daß in der Tat der Verlauf der Verschwörung den größten Teil der ganzen Handlung trägt, und daß der Dichter nicht nur die Revolution, sondern vor allem auch das langsame Werden derselben, d. h. die Verschwörung darzustellen beabsichtigte[20], um

[20] Vgl. II, 7: Fiesco: „Die Empörung kommt wie gerufen, aber die Verschwörung muß meine sein." II, 18: Fiesco: „Meine Tollheit hat eurem Fürwitz meine gefährliche Weisheit verhüllt. In den Windeln der Üppigkeit lag das erstaunliche Werk der Verschwörung gewickelt." III, 5: Fiesco: „Wenn ich nicht Souverän der Verschwörung bin, so hat sie auch ein Mitglied verloren." — IV, 7: Calcagno: „Des Mohren erstes Wort muß: Verschwörung! gelautet haben." — IV, 9: Fiesco: „Genueser! die Gefahr ist vorbei, aber auch die Verschwörung."

in den Entwürfen und Unternehmungen seines Helden das Bild einer wachsenden Erhabenheit des Willens zur Erscheinung zu bringen. Faßt man zugleich die Veranstaltungen Gianettinos ins Auge, so läßt sich als ein Hauptthema auch bezeichnen: der Zusammenstoß einer drohenden Tyrannis mit der langsam und sicher sich vorbereitenden Wiederaufrichtung der Republik. Übersieht man endlich den Gesamtverlauf der Handlung bis zu Ende, so ließe das Hauptthema I sich zunächst etwa folgendermaßen fassen: Sturz des Despotismus; Entstehung und Untergang eines neuen Despotismus.

Ein Blick auf den äußeren Verlauf dieser Entwicklung wird auch am schnellsten über den dramatischen Aufbau der Haupthandlung der Tragödie belehren und zugleich das Verständnis für den inneren Verlauf und das mit diesem gegebene psychologische Hauptthema (s. unten S. 65) vorbereiten. Die Pläne und Unternehmungen Fiescos haben zur Voraussetzung

(I.) die Absichten und Veranstaltungen Gianettinos, welche jenen zu immer neuen und entschiedeneren Schritten treiben. Dies Verhältnis ist äußerlich schon daran kenntlich, daß die Darstellung der Maßnahmen G.s den vorbereitenden Akten (I, II) angehört; Akt III, Sz. 8—11 zeigt ihn nur in der blinden Sicherheit, in welcher er den vermeintlichen Erfolgen seiner Veranstaltungen entgegengeht; in Akt IV tritt er gar nicht auf und in Akt V nur in den kurzen Szenen 2 und 3, die seinen Tod vorführen. So werden Gianettinos Unternehmungen nur vorbereitende und treibende Motive für die weit überragenden und die Gesamthandlung beherrschenden Pläne und Taten Fiescos. — 1) Das Ziel Gianettinos: Sturz der Republik; Bezwingung der von ihm gehaßten ganzen Adelschaft, sowie der von ihm auf das tiefste verachteten Republikaner[21]; Aufrichtung eines despotischen Regiments, der Tyrannis.[22] Er wird damit zugleich zu einem Empörer gegen Andreas Doria, der in der erhabenen Majestät, welche ihm Alter, Vergangenheit und Stellung geben, sich über den frevlen Spieler erhebt.[23]

2) Die Mittel, sein Ziel zu erreichen. a) Der eigentlichen Hand-

[21] I, 5: Gianettino: „Was braucht es mehr als ein Haar aus dem weißen Barte meines Onkels, Genuas ganze Adelschaft in alle Lüfte zu schnellen?" — Im folgenden spricht er von „Lumpenrepublikanern" und „republikanischen Hunden".

[22] I, 5: Gianettino: „Ich will, du sollst Prokurator sein; das ist so viel als alle Stimmen der Signoria." II, 14 bezeichnet er als das letzte Ziel aller seiner Veranstaltungen: die Huldigung durch die Signoria. III, 4: Fiesco: „Ich sehe aus diesen Papieren, daß Doria und sein Anhang Komplott gemacht haben, mich mit elf Senatoren zu ermorden und Gianettino zum souveränen Herzog zu machen."

[23] II, 13: Andreas: „Du hast das Gebäude umgerissen, das ich in einem halben Jahrhundert sorgsam zusammenfügte; . . . du hast das schönste Kunstwerk der Regierung verletzt, das ich selbst den Genuesern vom Himmel holte" usw.

lung voraufliegende Veranstaltungen. Glücklich geführte Verhandlungen mit Kaiser Karl V. und seinen Ministern (II, 14) haben G. deren Zustimmung zu seinen Anschlägen gesichert; eine Leibwache von 200 Deutschen ist ihm vom Kaiser überlassen worden[24]; er hat ferner Verbindung mit Mailand angeknüpft und erwartet von daher Truppen.[25] — b) Veranstaltungen, welche der Handlung des Dramas selbst angehören. Erste Stufe (Exposition; Aufzug I). Vorbereitung und Ausführung des Mordanschlags auf das Leben Fiescos (I, 2); Vorbereitung des Eingriffs in das Wahlrecht der Signoria (Lomellino soll Prokurator werden; I, 5); Vorbereitung und Ausführung der Gewalttat an Berta (I, 5). Dieser frevle Eingriff in das Heiligtum der Familie wird hier im Drama, wie so häufig in der Geschichte (vgl. die Geschichte vom Sturz der Pisistratiden, der Tarquinier, des Appius Claudius) von einer entscheidenden Bedeutung.[26] Zweite Stufe (Akt II). *a*) Eingriff in die Wahlfreiheit der Signoria durch Vernichtung der Wahl Zibos und durch eigenmächtige Ernennung Lomellinos zum Prokurator. Begleitet wird die Handlung von anderen Umständen, welche die über Sitte und Gesetz sich hinwegsetzende Willkürherrschaft (Tyrannis) G.s kennzeichnen: mit 8 Hengsten, das Wappen der Republik an der Kutsche, ist er zur Signoria gefahren, nicht schwarz wie die üblichen Ratsherren, sondern in Scharlach und mit einem Schwert bewaffnet in den Senat gekommen; die Friedensrichter (vgl. oben S. 57) hat er die Treppe hinabgeworfen (II, 8). Erinnerung an den Untergang des Servius Tullius durch Tarquinius Superbus. Wenn in der Aufzählung jener Züge auch „die Statue des Andreas mitten im Hof der Signoria" erwähnt wird, so ist dies der einzige Zug einer Überhebung des Andreas, den das Drama anführt. Übrigens steht noch jetzt im Palazzo d'Andrea Doria eine den Doria als Neptun darstellende Statue; sie bezieht sich auf seine glücklichen Kreuzzüge gegen die Türken und Mauren. *β*) Blutbefehl gegen Fiesco und elf Senatoren; Anordnung der weiteren Maßregeln, welche die Aufrichtung der Tyrannis vollenden sollen: eine auswärtige Truppenmacht unter Spinola wird durch einen Eilboten für den nächsten Morgen 8 Uhr entboten (II, 14).[27] „Wenn die Signoria versammelt ist, werden die Zwölf auf das Signal eines Schnupftuches mit einem plötzlichen Schuß geschreckt, wenn zugleich meine 200 Deutschen das Rathaus mit Sturm besetzen. Ist das vorbei, tritt Gianettino Doria in den Saal und läßt

[24] II, 8: Handwerker: „Zweihundert Deutsche zur Leibwache vom Kaiser zu kaufen!"

[25] III, 9: Gianettino: „Ich erwarte diesen Abend noch Truppen von Mailand und muß an den Toren die Order geben."

[26] I, 12: Verrinas Fluch: „Dieser Fluch hafte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat" usw.

[27] „Levante" (nach anderen Ausgaben: Levanto) ist der Ort Sestre di Levante in der Nähe von Lavagna. Ein Küstenstädtchen Levanto liegt einige Stunden weiter ostwärts. Im übrigen sind die Angaben Schillers betr. den Spinola und seine Aufgabe etwas undeutlich gehalten.

sich huldigen (II, 14)." Höhe in dem Planen und Handeln Gianettinos; es folgt auf diese Höhe „der Tücke" nur noch die Höhe seiner Sicherheit und Verblendung (III, 8—11), welche auf uns, die wir die weiterreichenden Gegenanstalten Fiescos kennen, wie tragische Ironie wirken.

(II.) Die Absichten und Veranstaltungen Fiescos: die Verschwörung: 1) Das nächste Ziel ist in der großen Rede, welche Fiesco in der entscheidenden Nacht vor den Verschworenen hält, ausgesprochen: „Alles zu retten, muß alles gewagt werden. Ein verzweifeltes Übel will eine verwegene Arznei. Sollte einer in dieser Versammlung sein, der Phlegma genug hat, einen Herrn zu erkennen, der nur seinesgleichen ist? .... Was haben diese zwei Bürger voraus, daß sie den frechen Fluch über unsere Häupter nehmen? ... Jeder von Ihnen ist feierlich aufgefordert, Genuas Sache gegen seine Unterdrücker zu führen." Alle Anstalten sind von ihm gemacht, „die Tyrannen von Grund aus zu stürzen" (vgl. I, 7, wo er von Verrina „der große Tyrannenhasser" genannt wird). — 2) Die Mittel, dieses Ziel zu erreichen. a) Der eigentlichen Handlung vorausliegende Veranstaltungen. Er hat mit Rom, Piacenza und Frankreich Verbindungen angeknüpft (II, 15), Soldaten von Parma (Piacenza), Geld von Frankreich, Galeeren vom Papst gewonnen (II, 18); Rom, Frankreich und Parma bedecken ihn (II, 18); 2000 Mann sind geworben und bestellt, am nächsten Morgen verkappt zur Stadt hineinzuschleichen (II, 15); durch Geschenke hat er die Seidenhändler, „die den Ausschlag beim Pöbel zu Genua geben", sich mit Leib und Seele zu eigen gemacht (II, 4); durch die „Schellenkappe" der Narrheit (II, 4) seit geraumer Zeit seine Gegner getäuscht und in Sicherheit gewiegt. Schon hier in dem Wettstreit vorbereitender Maßregeln ist Fiesco Sieger und weit über Gianettino erhaben. Dort schwächliche Ansätze, hier großartige und fertige Unternehmungen; dort in Wirklichkeit eine tölpische Beschränktheit, hier die Maske eines Toren, dahinter aber die weitsehendste und planvollste Schlauheit. — b) Veranstaltungen, die der Handlung des Dramas selbst angehören. Allgemeiner Art: Aufwiegelung des Volkes, Benutzung der vorhandenen Gärung und Empörung.[28] Weitere Durchführung der Verstellung und der Rolle eines Narren; hinzu kommt die Rolle eines Liebhabers der Julia.[29] Auskundschaftung und Bearbeitung der Stimmung des Volkes (die Geheimpolizei des Mohren I, 9 und II, 4). — Im besonderen Gegenanschläge gegen die von ihm aufgespürten Anschläge Gianettinos. Fiesco pariert nicht nur das tatsächlich gegen ihn versuchte Attentat des Mohren (Aufzug I), sondern gewinnt diesen auch zum Ge-

[28] Vgl. II, 8: Fiesco: „Es geht erwünscht. Volk und Senat wider Doria. Volk und Senat für Fiesco ..... Ich muß diesen Haß verstärken! dieses Interesse anfrischen!"

[29] IV, 13: Fiesco: „Darum behängt' ich mich (auf Julia deutend) mit dieser Harlekinsleidenschaft."

nossen und zu einem Scheinattentat, welches Anlaß wird, Gianettino moralisch bloßzustellen, sich selbst aber über diesen in demselben Maße zu erheben (II, 9); er entdeckt die Absichten G.s, ihn und die elf Senatoren zu ermorden und zur Aufrichtung der Tyrannis am nächsten Morgen zu schreiten, dadurch, daß er den Brief G.s an den General Spinola und das dem Lomellino diktierte Verzeichnis der zum Tode verurteilten Senatoren abfängt (III, 4). So kommt er dem Gegner durch Taten zuvor; er hat bereits gehandelt und getan, *hat* das Volk nach seinem Willen bereits geleitet, die Handwerker durch die Fabel vom Tierstaat (II, 8), den Adel durch die Antwort auf die allegorische Andeutung (das Gemälde Romanos), durch welche derselbe ihn zu leiten erst versuchen wollte[30] (II, 17), und bereitet nun das Werk der Erhebung selbst noch für die bevorstehende Nacht vor (die Zusammenfassung aller Maßregeln in II, 18, Fiesco: „Laßt uns schleunig *von Gedanken zu Taten* gehen usw.", III, 5; vgl. IV, 6). Auch hier also ein „Wetteifer der Tücke"[31] und Anschlägigkeit, eine *große politische Intrige*[32], eine immer *sieghaftere Erhebung des Haupthelden zu immer größerer Erhabenheit* des Sinnens, Wollens und Handelns, und zwar so, daß des Dichters Absicht, diese *wirkliche Erhabenheit* zu der *Scheinerhabenheit* in den Anschlägen Gianettinos in einen geraden Gegensatz zu bringen, völlig deutlich wird. Das ganze anscheinend sehr weitsichtige Planen G.s stellt sich als außerordentlich kurzsichtig heraus gegenüber der überaus weitschauenden Überlegenheit Fiescos. Aber auch in anderen einzelnen Punkten wird die absichtliche Gegenüberstellung deutlich. G. verbindet sich einem geistig unbedeutenden und durchaus unzuverlässigen Genossen, dem „ausgetrockneten Hofmann" Lomellino, achtet aber nicht einmal auf die von diesem gegebenen Warnungen, sondern setzt sich in falscher Erhabenheit über dieselben hinweg; Fiesco erringt durch die Verbindung mit dem Mohren nicht nur einen moralischen Sieg über G., sondern gewinnt in Hassan auch einen Verbündeten von solcher geistigen Bedeutung, daß dieser schließlich den Haupthelden Fiesco selbst in gewissem Sinne zu überragen anfängt (III, 4; davon Näheres unten S. 70 f.). G. erlaubt sich in wirklichem Frevelmut eine plumpe Gewalttat gegen die Ehre eines Weibes (Berta); Fiesco tändelt in seinem Verhältnis zur Julia anscheinend mit der Liebe eines Weibes, die er in Wahrheit verachtet. G. sieht in seiner Schwester einen Köder für den „Phantasten" *Fiesco*[33] und ahnt nicht, daß er selbst mit diesem Köder durch den ihm

[30] II, 17: *Fiesco* (zu Romano): „Deine Arbeit ist Gaukelwerk — der *Schein* weiche der *Tat* — ich *habe getan*, was du — nur maltest."

[31] Vgl. oben S. 59. In diesem Sinne wird auch Fiesco von Schiller selbst im Personenverzeichnis als „tückisch" bezeichnet.

[32] Schiller in der Vorrede zum Fiesco: er habe von der erfinderischen *Intrige* Situationen für die Menschheit, d. h. allgemein menschliche Wahrheiten entlehnen wollen.

[33] III, 8: Gianettino (zur Julia): „Und zeigte er sich offen? .... auch noch der alte *Phantast*?" usw.

weit überlegenen Gegner gefangen werden soll. G. macht sehr plump einige schwächliche Versuche sich zu verstellen[34], Fiesco führt die Maske eines Narren stetig durch. Im planmäßigen Wechsel sind die Anschläge Gianettinos und die Gegenanschläge Fiescos Zug um Zug so verflochten, daß der Hauptzweck zu sein scheint, nur immer von neuem und immer klarer die geistige Erhabenheit des Haupthelden heraustreten zu lassen. Wie tragische Ironie wirkt es darum, wenn unmittelbar vor dem Zusammenstoß von Mine und Gegenmine Fiesco anscheinend harmlos und doch in kühlster Überlegenheit selbst auf den bevorstehenden Aufstand hindeutet, G. aber dem gegenüber nur die naivste Verblendung bezeugt.[35] Eine fast komische Zusammenstellung ergibt sich endlich, wenn man des Signals, eines „Schnupftuches" gedenkt, mit welchem G. seine entscheidende Tat einleiten will (II, 14), und anderseits des Signals, mit welchem, einem Kanonenschuß, auf Veranstaltung Fiescos Verrina tatsächlich den Ausbruch der Revolution ankündigt, und der die Höhe und Krise in dem Zusammenstoß der bisher betrachteten großen Handlung und Gegenhandlung bezeichnet, für G. zugleich aber auch zur Ankündigung seines Todes wird.[36]

Ein Rückblick auf die Unternehmungen Fiescos in ihrer Gesamtheit läßt somit deutlich erkennen, daß er die vorhandene Gärung des entstehenden Aufruhrs teils nährt, teils benutzt, um, erhaben darüber stehend, sie seiner Verschwörung dienstbar zu machen und diese zum Siege zu bringen.[37] Die Erhabenheit seines Haupthelden darzustellen, ist dem Dichter eine Hauptaufgabe. Dieser Zweck erklärt die an sich bedenkliche Szene IV, 7, die zu den Schwächen des Dramas gehört. Calcagno bringt die Nachricht, daß der Mohr Audienz bei dem Herzog gehabt und diesem offenbar die Verschwörung verraten habe. Schon die erste Kunde davon bewirkt, daß die Verschworenen bestürzt und fassungslos durcheinanderfahren und in unwürdigster Weise ihr Heldentum von sich werfen. Da greift Fiesco zu einer an sich plumpen List und „Notlüge", stellt „diese Zeitung" als seine Veranstaltung hin, durch welche er „diese Römer" habe auf die Probe stellen wollen. Der Dichter wollte in neuer, nicht gerade glücklicher Weise die überlegne Erhabenheit

[34] II, 14: Gianettino: „Der Teufel, der in mir steckt, kann nur in Heiligenmaske inkognito bleiben." Vgl. auch III, 10.

[35] III, 10: Fiesco: „Diesen Abend werden die Anker gelichtet ..... der Vorgang dürfte .... einigen Auflauf gegen den Hafen und meinen Palast verursachen, welchen der Herzog, Ihr Oheim, mißdeuten könnten" — — Gianettino (treuherzig): „Lassen Sie mich dafür sorgen. Machen Sie immer fort, und ich wünsche Ihnen viel Glück zur Unternehmung."

[36] IV, 10: Fiesco: „Verrina wird voraus in den Hafen gehen und mit einer Kanone das Signal zum Ausbruch geben, wenn die Schiffe erobert sind." Vgl. auch IV, 13 Schl. und 14 Schl., V, 2.

[37] II, 4: Fiesco: „Es ist ein Aufruhr" und Szene 7: „Narren, die glauben, Fiesco von Lavagna werde fortführen, was Fiesco von Lavagna nicht anfing? Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein."

seines Helden darstellen, zugleich freilich auch eine weitere Art geistiger Erhebung desselben — über Andreas selbst — vorbereiten (davon siehe unten S. 70).

Aber die Betrachtung des Hauptthemas I hatte bis jetzt nur die eine Stufe der Entwicklung überblickt: den Zusammenstoß der drohenden Tyrannis mit der langsam und sicher sich vorbereitenden Wiederaufrichtung der Republik (s. oben S. 60); die Betrachtung der weiteren Stufen: Entstehung eines neuen Despotismus und Untergang desselben leitet zu dem II. Hauptthema psychologischer Art, der Wandlung Fiescos aus einem Republikaner in einen Despoten. Dieses Motiv erfordert eine nähere Untersuchung. Die für die Beurteilung dieser Frage entscheidenden Szenen sind die Sz. 19 in Akt II und Sz. 2 in Akt III. Sie enthalten eine zwiefache Krise (A und B) in dem inneren Kampfe, der sich in Fiescos Seele vollzieht. — A. (II, 19). Es stehlen sich die üppigen Phantome an seiner Seele vorbei mit dem fragenden Entweder-oder: „Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?" Noch erkennt er diese Gedankengebilde als berückende Erzeugnisse des ewigen Lügners, der „unglückseligen Schwungsucht und uralten Buhlerin" (Ehrsucht) und entscheidet sich vor dem „jähen Hinunterstürz (Abgrund), wo die Mark der Tugend sich schließt und Himmel und Hölle sich scheiden", für die Entsagung: „ein Diadem erkämpfen, ist groß; es wegwerfen ist göttlich! (Entschlossen.) Geh unter, Tyrann! Sei frei Genua, und ich dein glücklichster Bürger!" Er ist also entschlossen, das letzte zu wählen als das idealste Ziel, und hat damit in hoher sittlicher Erhebung einen großen moralischen Sieg über sich davongetragen. — Es fragt sich, ob jene berückenden Phantome und Gedanken hier zum ersten Male seine Seele beschleichen und erst die Wirkung des verführerischen Machtbesitzes sind, wie das aus den Eingangsworten dieser Szene hervorzugehen scheint, oder ob diese Gedanken schon lange mehr oder minder klar in seiner Seele geruht haben. Für die letztere Annahme spricht deutlich die ganze Anlage und Spitze der bedeutsamen Fabel vom Tierstaat, die er den Bürgern erzählt (II, 8), um sie für seine Verschwörung zu gewinnen; denn sie läuft auf die vernichtende Kritik einer Mehrheits-, aber auch einer Ausschuß-Herrschaft und auf die Darlegung der Notwendigkeit einer monarchischen Spitze hinaus, und schließt mit der deutlichen Anwendung des Löwen, des Königs der Tiere, auf ihn selbst.[38] In Übereinstimmung damit werden als Anspielung auf seine monarchischen Absichten einzelne frühere Stellen gedeutet werden können oder müssen: das Wort Fiescos in II, 5: „Genua kann nicht mehr frei sein; Genua muß von einem Mo-

[38] Fiesco: „Laßt uns einen Monarchen wählen, riefen sie einstimmig ... und einem Oberhaupt huldigten alle — einem, Genueser! — aber (indem er mit Hoheit unter sie tritt) es war der Löwe" ..... Erster Bürger: „Genua soll's nachmachen, und Genua hat seinen Mann schon!" Fiesco: „Ich will ihn nicht wissen! Gehet heim! denkt auf den Löwen!"

narchen erwärmt werden", wenngleich er diese Worte, wie die Fortsetzung: „Genua braucht einen Souverän; also huldigen sie dem Schwindelkopf G." bezeugt, zunächst ironisch auf Gianettino bezieht. — II, 15: Fiesco (sehr aufgeräumt): „Die Kuriere werden fürstlich bewirtet", Worte, deren besondere Beziehung des Mohren Antwort „Hum!" bestätigt.[39] Und wie instinktiv der Mohr, so hat durch folgerichtiges Denken auch Verrina bereits vor jener Krise (II, 19) sich gesagt, daß der Souverän und König der Verschwörung bei diesem Königtum nicht stehen bleiben, sondern den weiteren Schritt zur wirklichen Monarchie tun werde. Denn als Fiesco seine Veranstaltungen aufgezählt hat II, 18: „Alle Maschinen sind gerichtet. Ich kann die Stadt von Land und Wasser bestürmen. Rom, Frankreich und Parma bedecken mich. Der Adel ist schwierig, des Pöbels Herzen sind mein. Die Tyrannen hab' ich in Schlummer gesungen. Die Republik ist zu einem Umgusse zeitig" — da ist Verrina nachdenklich geworden und verheißt am Schlusse dieser Szene dem Bourgognino die Mitteilung seltsamer Kunde, die er dann gleich im Beginn des folgenden Aktes (III, 1) mit den Worten gibt: „Fiesco muß sterben!", denn „den Tyrannen wird Fiesco stürzen, das ist gewiß! Fiesco wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!"

So ist das Ergebnis dies, daß der Gedanke, sich zum Herzog zu machen, in der Tat auch früher schon in der Seele Fiescos schlummerte, daß ihn aber angesichts der bevorstehenden Entscheidung Zweifel[40] erfassen, ein innerer Aufruhr streitender Gefühle ihn durchwogt und das Ringen zwischen Republik und Monarchie eine Krise heraufbeschwört, die zunächst mit der Entscheidung für die Republik, für die Bürgerfreiheit endigt. So wird hier Handlung und Gegenhandlung in das Gemüt des Helden selbst hineingelegt (s. die Bemerkung oben S. 59).

Der Gegensatz von „Tyrann" und „glücklichster Bürger" wird in voller Klarheit und Schärfe aufgezeigt, das letzte aber: „der glücklichste Bürger" als das erhabenste Ziel wenigstens in Sicht gestellt.

B. (III, 2). Da tritt eine neue Krise ein und ein Rückschlag. Das erhabene Schauspiel des „feurig aus der See emporsteigenden Morgen", wo „der königliche Tag" über der „majestätischen Stadt emporflammt" und Meer und Stadt in seine Gluten taucht, weckt in Fiesco das stolze Bewußtsein von dem Recht des Genius[41] und das Vollgefühl seiner königlichen Kraft.[42] Noch einmal beginnt der innere Kampf zwischen

[39] Hingegen ist die Äußerung des Mohren: „Ein Jesuit wollte gerochen haben, daß ein Fuchs im Schlafrocke stecke" nur auf Fiescos „Narrenkappe" zu beziehen.

[40] II, 19: Fiesco: „Eben hier haben Helden gezweifelt, und Helden sind still gestanden und Halbgötter geworden."

[41] „Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua! und die kleineren Seelen sollten sich nicht unter die große versammeln?"

[42] „Diese majestätische Stadt! Mein! und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag — drüber zu brüten mit Monarchenkraft —".

Tugend und Krone, und „Gehorchen oder Herrschen", welcher für ihn gleichbedeutend wird mit einer Wahl zwischen Nichtsein oder Sein. Es wächst die Versuchung, und es scheint „mit der wachsenden Sünde die Schande abzunehmen".[43] Die Vision, die ihm „die schrecklich erhabene Höhe" zeigt, von der aus der Herrscher-Genius die unter ihm liegende Welt seinem Willen dienstbar macht, und der „Fürstenstab schöpferisch waltend Gebilde ins Leben schwingt", berückt ihn mit dämonischer Gewalt, so daß „der staunende Geist über seine Linien" emporgehoben wird, daß ihm nicht mehr die verzichtende Tugend, sondern die Fülle des Schaffens „den Wert des Lebens zu bestimmen" scheint, der Monarch in ihm den Republikaner, der Tyrann den „glücklichsten Bürger" niederkämpft und er nunmehr entschlossen ist[44], dem königlichen Zuge seines Genius folgend, die heroische, erhabenste Lust monarchischen Schaffens zu kosten. Also neue Erhebung zu einer neuen Stufe der Erhabenheit, die in immer steigender Größe uns vorzuführen des Dichters Absicht ist. Denn nicht ist Ehrfurcht allein das den Haupthelden Bestimmende, sondern ebenso sehr das Vollbewußtsein seiner genialen Größe und die erhabenste Auffassung von dem schöpferischen Walten eines Monarchen. In diesem schöpferischen Walten hat er als „Souverän der Verschwörung" sich schon versucht; das Verlangen, es dauernd zu genießen, ist somit nur naturgemäße Entwicklung.

Das monarchische Gebaren verrät sich sogleich dann in dem ersten Zusammensein mit den Verschworenen (III, 5), als er den Verrina im besonderen, den er als starren Republikaner kennt und in dem er unwillkürlich den gefährlichsten Gegner ahnt, an die „Subordination" erinnert. Wenn aber dann bei der nächsten entscheidenden Zusammenkunft der Verschworenen (IV, 6) die große Rede, durch welche er diese für seine Pläne zu gewinnen sucht, nicht nur mit keinem Wort seine eigenen tyrannischen Gelüste verrät, sondern sich vielmehr unter nachdrücklicher Berufung auf die republikanische Freiheit in starken Angriffen auf die Dorias ergeht[45], so ist das eine scheinbare Abweichung von der zuletzt eingehaltenen Linie; man wird darin eine wohlberechnete Verstellung zu suchen haben.

Befremdlicher ist, daß er in demselben Aufzug (IV, 13) der Julia gegenüber den Gianettino einen Dieb der Republik nennt, den er als solchen noch in dieser Nacht aufzuhängen gesonnen sei. Jedenfalls lenkt der Dichter mit der gleich darauf folgenden Szene (IV, 14), in welcher Fiesco seiner das Kommende bereits ahnenden Gemahlin[46] seine Absicht, sich zum Her-

[43] „Es ist schimpflich, eine volle Börse zu leeren — es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen." Vgl. oben S. 59.

[44] „Ich bin entschlossen."

[45] a) „Sollte einer in dieser Versammlung sein, der Phlegma genug hat, einen Herrn zu erkennen, der nur seinesgleichen ist?" . . . . . b) „Was haben diese zwei Bürger voraus, daß sie den frechen Flug über unsere Häupter nehmen?" — In der ersten dieser Äußerungen (a) folgt Schiller fast wörtlich seiner Quelle Retz; vgl. Düntzer a. a. O. S. 62.

[46] „Gott! meine Ahnung!"

zog von Genua zu machen, enthüllt, wieder in die Hauptbahn der Gedankenführung ein. Von neuem wird das Für und Wider in der Wahl zwischen dem „Tyrannen" oder „dem glücklichsten Bürger" abgewogen, aber nicht im innerlichen Zwiegespräch der streitenden Empfindungen Fiescos, sondern in den sich gegenübertretenden Gründen der beiden Gatten. Zugleich verbindet sich mit jenem Motiv jetzt das andere, der Gegensatz von Liebe und Herrschsucht, vermeintlichem Fürstenglück und wahrem Liebesglück einer treuen Gattenliebe[47] (siehe unten das Nebenthema 3). Schon scheint die Liebe den Sieg davontragen zu sollen; die Versicherung: „die Brücke ist hinter mir abgehoben" ist Ausdruck nicht sowohl der Entschlossenheit, als einer über ihn kommenden Unsicherheit[48]; das Geständnis am Schluß aber: „Leonore, was hast du gemacht? ich werde keinem Genueser mehr unter die Augen treten" ist ein Zugeständnis ihres Sieges — da bringt der Kanonenschuß die letzte Entscheidung auch für ihn (jähe Wandlung einer sich ankündigenden Wendung in dem Gemüte Fiescos; kunstvolle Verwendung des poetischen Mittels der Peripetie). Als dann die Verschwörung gelungen und die von den Dorias befreite Stadt Fiesco als dem neuen Herzog zu huldigen bereit ist, da scheint noch einmal ein kurzer Kampf zwischen Herrschaft und Entsagung durch seine Seele zu ziehen[49], und es ist ein Moment von ergreifender Schönheit, daß dieser Kampf gekämpft wird angesichts der uns bekannten, von Fiesco selbst aber noch nicht erkannten Leiche der unwissend durch ihn ermordeten Leonore. Dann hat er sich entschieden und bleibt es auch; aus der furchtbarsten inneren Vernichtung, welche das grausige Geschick. wider Willen zum Mörder der über alles geliebten Gattin geworden zu sein, über ihn gebracht hat, erhebt er sich zu neuer anscheinend höchster Erhabenheit: „Höret, Genueser! — die Vorsehung, versteh' ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen" . . . „Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah." Wenn er in eben dieser Szene sagte: „Jahre voraus, Leonore, genoß ich das Fest jener Stunde, da ich den Genuesern ihre Herzogin brächte"[50], so gesteht er damit von neuem in Übereinstimmung mit den früheren Zeugnissen (s. oben S. 66), daß jene Herrschergedanken schon lange in seiner Seele lagen. — Somit ergibt sich folgendes: Dem Dichter schwebt wohl auch die psychologisch anziehendere Aufgabe vor, darzustellen, wie Fiesco unter der berückenden Wirkung, welche der Besitz der Macht und die Herrschaft über die Ver-

[47] Leonore: „Opfere die Liebe der Größe" . . . „Dein Herz ist unendlich — auch die Liebe ist es" . . . „Laß in den Staub uns werfen all diese prahlenden Nichts, laß in romantischen Fluren ganz der Liebe uns leben."

[48] „Fiesco stürzt sich beunruhigt durchs Zimmer."

[49] V, 12: „Fiesco stand die ganze Zeit über, den Kopf auf die Brust gesunken, in einer denkenden Stellung."

[50] Diese Äußerung befindet sich in einem deutlichen Widerspruch mit dem Anfang des Monologs II, 19 (vgl. oben S. 65), aber auch mit der Angabe in III, 3, nach welcher Leonore erst sieben Monate mit Fiesco vermählt war.

schwörung auf ihn ausüben, allmählich und in hartem Kampfe der Wahl zwischen dem Lose eines Fürsten oder demjenigen des glücklichsten Bürgers, aus einem Republikaner in einen Monarchen sich wandelt; auch macht er bedeutsame Ansätze zur Durchführung dieses psychologischen Themas (Hauptthema II), doch gebricht es an der nötigen Vertiefung. Vgl. dazu O. Brahms herbes Urteil (a. a. O. S. 231): „Schiller bewegt die Fabel fort und fort durch dieselben zwei Räder: abstrakt-theoretische Erwägungen auf der einen Seite, menschlich-egoistische Motive auf der anderen Seite treiben die Handlung. Den entscheidenden Entschluß in Fiesco: nach der Krone auszugreifen, läßt er nur aus allgemeinen Betrachtungen über Gehorchen und Herrschen, über erhabene und gemeine Tugend emporsteigen, nicht aus der Erwägung des Tatsächlichen: daß unter diesen Saccos und Calcagnos, unter den andrängenden Feinden von außen die Republik keinen Tag leben könne. Und wo Leonore den Fiesco bestürmt, abzulassen von seinen Herrschergelüsten, da entwickelte sie nicht aus der Individualität Fiescos, aus den Umständen und Mitteln, durch die er hinaufgelangt, — nur aus den theoretischen Mitteln einer überzeugten Republikanerin gewinnt sie ihre Gründe." Freilich gehen die Meinungen der Literarhistoriker und Erklärer hier ziemlich weit auseinander. Die Ansicht, daß gewisse Unebenheiten und Widersprüche in der Grundidee vorliegen, haben besonders Hermann Hettner und Julian Schmidt vertreten; Bellermann (a. a. O. S. 122 ff.) hat dagegen lebhaft die Einheitlichkeit der Hauptmotive gegen diese Kritiker verteidigt, doch läßt sich eine gewisse Zwiespältigkeit, die in der vielfach gestörten Entstehung des Werkes begründet ist, nicht ableugnen.

Eine weitere Betrachtung zeigt auch, daß die Erhabenheit des Haupthelden nicht das leitende Hauptmotiv bleiben sollte. Sie erleidet einen starken Stoß schon dadurch, daß der Mohr dem Fiesco in der Anschlägigkeit und in dem „Wettstreit der Tücke" (s. oben S. 59) den Rang abzulaufen droht:

a) Der Mohr und Fiesco. „Die Verschwörung muß meine sein", hatte Fiesco zum Mohren selbst gesagt (II, 7), „ich der Souverän derselben" zum Verrina (III, 5), und er muß dennoch erleben, daß schließlich auch der Mohr die Fäden in der Hand hält, ja, daß er souverän zu bestimmen sich erkühnt.[51] Es beginnt ein Rivalentum zwischen dem Mohren als einem Nebenhelden und dem Haupthelden Fiesco, eine Nebenhandlung in der großen Haupthandlung, eine kleine Intrige innerhalb der großen, ein kleines Drama im Drama. Andererseits freilich dient der Mohr auch wieder dazu, den Haupthelden zu entlasten; vgl. Kühnemann a. a. O. S. 178: „Mit vielem Talent, einem erfahrenen Weltmann gleich, gibt Schiller dem Fiesco alle Manieren sicherer Vornehmheit. Aber

[51] Vgl. III, 4 Schiller: Mohr: „Diesen Befehl hab' ich vorausgewittert, und darum jeden auf meine Faust Punkt zehn hierher bestellt"; und V, 7: Mohr: „Daß ihr's wißt, Schurken! ich war der Mann, der diese Suppe einbrockte — mir gibt man keinen Löffel" usw.

daß er immer in der Haltung der Größe, alle überragend bleibe, vornehm erhaben über all dem Niedrigen, mit dem er sich doch einlassen muß, dazu dient die geniale Maschinenfigur des Mohren. Fiesco bleibt nun Edelmann. Aller Schmutz der Intrigen liegt auf diesem, der mit seinem Gaunerhumor sich wie das immer bewegliche Böse zeigt. Für Fiesco bedeutet er zugleich seinen Marinelli und seinen Angelo." Fiesco sucht den unbequemen Helfershelfer zu beseitigen; der Mohr, an Klugheit dem Fiesco ebenbürtig, fühlt es sofort instinktiv[52], nimmt, verächtlich entlassen[53], den Kampf nicht nur auf, sondern schreitet zur Offensive, indem er die Verschwörung an Andreas verrät (IV, 7 und 8), und steht im Grunde doch über beiden Parteien, seine eigenen Pläne verfolgend; sie bringen auf dem unpolitischen Boden eines nackten Egoismus die Größe eines diabolischen Wollens[54] zur Erscheinung als eine Größe, die neben und im gewissen Sinne über der des Fiesco steht.

b) Andreas und Fiesco. Die Erhabenheit des Hauptheldengewinnt einen weiteren Rivalen in dem Andreas. Als diesem die Verschwörung durch den Mohren verraten ist, erhebt er sich über den ersten Schrecken[55] zu voller Seelengröße und sittlicher Erhabenheit, liefert den Verräter gebunden an das Haupt der Verschwörung aus (IV, 8), und „schlägt den Fiesco" durch Großmut und Vertrauen. Und nun beginnt ein seltsames Spiel: Fiesco ist im Begriff, die Frucht aller seiner großartigen Veranstaltungen, die Verschwörung selbst preiszugeben; damit ein Doria ihn nicht an Seelenadel und Großmut besiegt habe[56], will er hingehen und selbst alles bekennen; aber er besinnt sich anders, „der Mohr wird das Verdienst haben, eine große Tat zu veranlassen", und diese besteht darin, daß er selbst den Andreas „mit veränderter Stimme" warnt, ihm die Rettung anbietet und auch vermitteln will. Andreas' Antworten sind eine dreifache Erhebung zu immer höheren Stufen sittlicher Erhabenheit: „Fiesco denkt edel. Ich hab' ihn niemals beleidigt, und Fiesco verrät mich nicht." — „Eine Leibwache steht da, die kein Fiesco zu Boden wirft, wenn nicht Cherubim unter ihm dienen." — „Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua — glücklich?" — Fiesco gibt dafür α) zuerst Wahrheit („Fiesco denkt edel, verrät dich und gab dir Proben von beiden"), dann β) verlegne Ironie und ein Bekenntnis, welches einerseits zu einer Selbstverurteilung, anderseits zu einem Zeugnis höchster Anerkennung für die

---

[52] III, 4: „Der Mohr hat seine Arbeit getan, der Mohr kann gehen."

[53] III, 6: Fiesco (fremd und verächtlich): „Wenn das bestellt ist, will ich dich nicht länger in Genua aufhalten" usw.

[54] III, 7: „Was stiftet größeres Unheil?" ... „Das klügelt mir aus, meine Teufel!"

[55] IV, 7: Fiesco: „Und sahen Sie den Herzog erblassen?" Calcagno: „Des Mohren erstes Wort muß Verschwörung! gelautet haben; der Alte trat schneebleich zurück."

[56] IV, 9: Fiesco (mit Adel): „Ein Doria soll mich an Großmut besiegt haben? Eine Tugend fehlte im Stamme der Fiescer?"

Größe des Andreas wird: „mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu gleichen?"; endlich folgt γ) eine seltsame Rechtfertigung: „ich machte Größe mit Größe wett — wir sind fertig, Andreas! Und nun, Verderben, gehe deinen Gang", eine Rechtfertigung, die in unseren Augen niemals als solche gelten kann — seine angebliche Größe unterliegt in diesem Großmutsstreit ganz offenbar — die vielmehr nur ein Übergang ist, die große Haupthandlung des Dramas weiter zu führen. Diese Darstellung, nach welcher der Hauptheld seine eigene Schwäche aufdeckt, erklärt sich nur aus der Absicht des Dichters, uns ein immer reicheres Schauspiel des Wettstreits der Erhabenheit vorzuführen. Die Worte Fiescos: „mußte ich diesen Mann erst stürzen usw.", erheben den Andreas über den Haupthelden selbst, und nötigen zu einer Erweiterung des Hauptthemas I. Nicht Fiesco, sondern Andreas wird am Schlusse die alle überragende Größe des Dramas.

c) Fiesco und Verrina. Die soeben bezeichnete Absicht des Dichters wird aber auch durch dasjenige Rivalentum bestätigt, das mit der Gegenüberstellung: Fiesco und Verrina gegeben ist. Verrina ist nicht nur politischer Gegner Fiescos, als starrer Republikaner geschworener Feind jeder Art von Tyrannis, sondern zugleich auch Rivale in dem Wettstreit sittlicher Größe und Erhabenheit. Anfangs scheint er dem Fiesco geistig nicht ebenbürtig, weil er bei seinem starren Wahrheitssinn in dessen Maske sich nicht hineinfinden kann und seine Verstellung für wahre Gesinnung hält (I, 7); aber die Vernichtung seiner und seiner Tochter Ehre durch Gianettinos frechen Einbruch in das Heiligtum seines Hauses, persönliches Unglück und grimmiger persönlicher Haß lassen ihn sofort zu einer Größe emporwachsen, welche neben Fiesco in den Mittelpunkt unseres Interesses tritt (I, 10—12). Sein ist dann der Gedanke, Fiesco durch ein Gemälde des Romano aus seinem vermeintlichen Schlafe zu wecken; er glaubt ihn also zu überragen, und es muß doch sofort bei eben jener Veranstaltung (II, 17 und 18), wenn auch nicht sein Knie, so doch sein Geist sich vor dem „großen Manne" neigen.[57] Aber in ebenderselben Szene gibt ihm die Darlegung Fiescos, sein Wort: „die Republik ist zu einem Umgusse zeitig", die Ahnung und allmählich die innere Gewißheit, daß neben Gianettino ein anderer Tyrann sich zu erheben im Begriff sei. Die republikanische Größe (Verrina) tritt in den Wettstreit mit der monarchischen Größe (Fiesco); er beschließt den Sturz und Tod Fiescos, weil es gewiß sei, daß dieser der gefährlichste Tyrann Genuas werden werde. Allein will er den Gedanken vollführen; aber allein tragen kann er ihn nicht; es sei „eine Qual, der einzige große Mann zu sein". Wenn der Dichter dem Verrina (III, 1) dieses stolze Selbstbekenntnis in den Mund legt, so stellt er deutlich hinter und über dem

[57] II, 18: Verrina: „Fiesco! mein Geist neigt sich vor dem deinigen — mein Knie kann es nicht — du bist ein großer Mensch . . ."

Haupthelden Fiesco eine neue, diesen überragende Größe in Sicht. Diese beginnt ihr Spiel, als die paar knechtischen Stunden[58], welche Fiesco die Herrschaft verschaffen, vorüber sind[59]; hierbei übernimmt er, damit Genua von dem Tyrannen Gianettino frei werde, eine bedeutsam eingreifende Rolle (III, 5 und IV, 10). Sobald aber Gianettino gefallen ist und dieser Tod dem neuen Tyrannen die Krone verschafft hat, da beginnt in einem kleinen Drama, wie in einem Nachspiel zu dem großen, ein neuer und letzter Waffengang. Während aber vorher Gianettino gegenüber in Verrina sich der Haß des Patrioten mit dem Haß des in seiner Ehre tödlich beleidigten persönlichen Feindes verbunden hatte, kämpfen nun umgekehrt Fiesco gegenüber Freundschaft und Tyrannenhaß in ihm einen furchtbaren Kampf. Der Freund Fiesco scheint seit dem Herzogtum Fiescos für Verrina gestorben zu sein[60], und doch will die Freundschaft ihn nicht sogleich opfern. Mit Umarmung und beschwörenden Freundesbitten, mit Tränen, „den ersten", und einem Kniefall, „dem ersten", sucht er den Freund sich und dem Leben zu retten, deckt dabei auch die ganze Größe des Opfers auf.[61] Aber der Tyrannenhaß ist größer und eine Fürstenfreundschaft für den starren Republikaner Verrina eine Unmöglichkeit. Er haßt Fiesco mit dem allgemeinen und persönlichen Fürstenhaß eines Patrioten und Republikaners[62], sieht eine „an der Majestät des wahrhaftigen Gottes begangene Schande" darin, daß er „sich die Tugend die Hände zu seinem Bubenstück führen" und „Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben ließ". Diese zu rächen glaubt er sich berufen, betrachtet sich also als das Werkzeug eines Gottesgerichts[63] und wächst somit nach des Dichters Absicht über die Erhabenheit Fiescos weit hinaus. Unter diesem Gesichtspunkt als Vollstreckung eines politischen, ja göttlichen Gerichts wird der Dichter auch die letzte grause Tat Verrinas beobachtet haben wollen, die im Grund doch ein feiger, weil hinterrücks vollzogener Meuchelmord bleibt, wenig verschieden von dem Attentat des Mohren auf Fiesco im Eingang der Tragödie. Der Dichter, indem er die geschichtlich durchaus untragische Todesart Fiescos so verändern und

---

[58] III, 5: Verrina: „Ein freies Leben ist ein paar knechtischer Stunden wert."

[59] IV, 5: Bourgognino: „Wann soll Fiesco sterben?" Verrina: „Wann Genua frei ist, stirbt Fiesco."

[60] V, 16: Verrina: „Der Anblick der Majestät fällt wie ein schneidendes Messer zwischen mich und den Herzog."

[61] V, 16: „Fiesco! Fiesco! du räumst einen Platz in meiner Brust, den das Menschengeschlecht, dreifach genommen, nicht mehr besitzen wird."

[62] V, 16: „Der verschlagne Spieler hat's nur in einer Karte versehen. Er kalkulierte das ganze Spiel des Neides, aber der raffinierte Witzling ließ zum Unglück die Patrioten aus." — „Nicht Untertan gegen Herrn, nicht Freund gegen Freund, Mensch gegen Mensch red' ich zu dir." — „Der erste Fürst war ein Mörder und führte den Purpur ein, die Flecken seiner Tat in dieser Blutfarbe zu verstecken."

[63] „Du hast den Himmel geneckt, und den Prozeß wird das Weltgericht führen."

verbessern wollte, daß er an die Stelle des Zufalls die Nemesis für seine Schuld setzte (vgl. oben S. 55 f.), hat die Gesamtwirkung wesentlich beeinträchtigt dadurch, daß er den vollstreckenden Richter durch eben dieselbe Tat, mit welcher er die erhabenste Rolle übernimmt, aus der Höhe sittlicher Erhabenheit herabstürzen läßt. Ein Meuchelmord ist niemals eine Heldentat, wenn er auch hier dem Dichter, unter dem Eindruck der antiken Verherrlichung des Tyrannenmordes als Heldentat erscheinen mochte. So schließt die große Intrige der Verschwörung, nachdem sie noch zuletzt in einen lebhaften Gesinnungs-Wettstreit zwischen den Vertretern von Republik und Monarchie übergegangen ist (V, 16), mit einer Tat, welche, so erhaben sie vom Dichter gedacht sein mag, doch selbst wieder zu einer kleinen und sehr tückischen Intrige wird.

Andere Bedenken gegen die Tat Verrinas äußert Berger (a. a. O. S. 283 f.): „So wenig unerwartet die Katastrophe kommt, so logisch richtig und notwendig die Tat Verrinas und der Tod Fiescos entwickelt sind: unseres vollen tragischen Mitgefühls gehen sie verlustig. Wo ist das große, Ehrfurcht gebietende Gesetz, zu dessen Vollstrecker der eiserne Republikaner sich machen dürfte? Wo sind in diesem Genua, unter diesen eigensüchtigen Verschwörern schon die Bürger, wo ist die Freiheit, wo die Gleichheit, zu deren Schutz ein solches Opfer gebracht werden müßte? Woher weiß Verrina, daß sein in romantischen Ideen von Macht und Herrschaft schwärmender Freund Genuas ‚gefährlichster' Tyrann werden wird? Doch danach fragt Verrina im Grunde gar nicht. Ihm kommt es auf die Form, nicht auf das Wesen an: er opfert den Freund einem Prinzip, einer abstrakten Idee, und das nimmt seiner Tat und dem Untergang Fiescos viel von der Wucht echter Tragik." Es ist oben S. 51 dargelegt worden, wie lange sich der Dichter gerade mit dem Schluß des Dramas abgemüht hat. Nach allem muß man sagen, daß ihm eine voll befriedigende Lösung trotz aller Mühen nicht gelungen ist.

Daran ändert auch die letzte Szene nichts, mit dem Geständnis Verrinas: „ertränkt, wenn das hübscher lautet" (V, 17), noch weniger Verrinas letztes Wort: „ich gehe zum Andreas." Aber dieses letzte Wort leitet in eine neue Gedankenreihe über. Man wird, um des Dichters Absicht zu verstehen, die nächstliegenden Bedenken unterdrücken müssen: daß dem Andreas der Revolutionär und starre Republikaner unmöglich willkommen sein kann, daß die ganze, so lange und zielbewußt vorbereitete Verschwörung und Revolution mit solcher Beugung vor der Autorität des Andreas ziellos verläuft; auch die Erwägung, daß der schließliche Sieg des Andreas dem geschichtlichen Verlauf entspricht (s. oben S. 55) wird nicht ausreichen, dieses offenbar sehr berechnete Schlußwort zu erklären — vielmehr ist anzuknüpfen an das, was oben S. 71 über die Bedeutung des Großmut-Wettstreits gesagt war, welcher (V, 1) sich zwischen Fiesco und Andreas entspann. Auch Verrina muß am Ende der ganzen Verschwörung an sich erfahren, was Fiesco sich schon früher (V, 1) eingestanden hatte: „mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich

lerne, daß es schwerer ist, *ihm zu gleichen*?" Auch das Ideal, welches Fiesco nach errungenem Siege V, 13 sich stellte: „ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah", ist durch einen Tyrannen, der die Macht durch gewaltsamen Verrat an der Freiheit gewann, nicht zu verwirklichen. Das sagt sich Verrina, und das will auch der Dichter sagen; der Despotismus in *jeder* Gestalt, in der alten des Gianettino, wie in der neuen des Fiesco, soll als unhaltbar hingestellt, soll gerichtet und vernichtet werden. Das väterlich-weise, patriarchalische Regiment eines Fürsten, dessen Hoheit die Bürger freiwillig anerkennen, dem sie gleich „Kindern"[64] zugetan sind, weil sie unter seiner milden Führung „glücklich" sind, der so dem Ideal des „*glücklichsten*" und beglückendsten ersten „*Bürgers*" am nächsten kommt, wie solches neben dem Purpur des Tyrannen einst dem Fiesco selbst vorgeschwebt hatte (s. oben S. 65), soll gefeiert werden als die *erhabenste und idealste Erscheinung fürstlicher Macht*.[65] Diese will auch der starre Republikaner anerkennen, und indem er, der sich soeben noch über Fiesco in größter Erhabenheit erhoben hatte, vor jenem Ideal freiwillig sich beugt, wird *Andreas zum Träger der höchsten Erhabenheit*. — Der „glücklichste Bürger" im Diadem, ein Träger der monarchischen Gewalt, der in seinen Untertanen seine „Kinder" sieht (V, 14), die „nur Gewalt von seinem Herzen losreißen konnte" (V, 14), und die freudig an dasselbe zurückkehren[66], der daran dachte, das Haupt eines ungerechten Despoten dem Volke vom Blutgerüst zuzuwerfen (II, 13), der durch den „Himmel" (V, 14) und seine „Cherubim" (V, 1) sich geschirmt weiß — das ist das Ideal, welches der Dichter in Übereinstimmung mit den idealistischen Träumen seines Zeitalters hinstellen wollte (Vorstufe zu dem ähnlichen *Fürstenideal* im Don Carlos).

So wird das oben S. 61 als *Hauptthema I* bezeichnete Motiv erweitert werden und nun lauten können: *Sturz eines Despotismus; Entstehung und Untergang eines neuen Despotismus; Aufzeigung eines patriarchalischen Ideal-Fürstentums, das dem Walten eines vor anderen beglückenden und darum „glücklichsten Bürgers" nahekommt*. Allerdings ist das letzte mehr andeutungsweise gegeben, als zu voller Klarheit ausgeführt; auch würde es schon deutlicher geworden sein, wenn der Dichter den Andreas Doria nicht zum Dogen und Herzog gemacht hätte, sondern der Geschichte folgend (s. oben S. 57) ihn als den ersten leitenden Bürger dargestellt hätte: immer aber werden durch diese Auffassung einige der auffallendsten und bedenklichsten Momente des Dramas (der angebliche Edelmuts-Wettstreit Fiescos mit Andreas; der Schluß des ganzen Dramas) erklärt und erträglicher gemacht. Endlich werden die voraufgehenden Erörterungen gezeigt

[64] Vgl. V, 14: „Andreas ersuchte seine *Kinder*" usw., und V, 1: „Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?"

[65] Vgl. *Leisewitz'* Julius von Tarent.

[66] V, 17: „Andreas ist zurück; halb Genua springt dem Andreas zu."

haben, daß der Dichter in dem Rahmen des soeben bezeichneten Hauptthemas I noch ein besonderes zur Darstellung bringen wollte: eine stetige Steigerung der Erhabenheit, welche durch die Reihe „Gianettino, Mohr, Fiesco, Verrina, Andreas" ausgedrückt wird.

4. **Nebenthemata.** Das Motiv in den Räubern: Gegensatz von idealem und gemeinem Räubertum wird im Fiesco in das politische Leben übertragen und erscheint nun als

1) Nebenthema: Gegensatz von idealen und gemeinen Revolutionären. Den idealen Freiheitsschwärmern Verrina und Bourgognino stehen der bankerotte Taugenichts Sacco und der freche Wollüstling Calcagno gegenüber; zu einem gemeinen „Mordbrenner" und zum Führer eines „Trupps von Dieben" wird schließlich auch der Mohr (V, 7 u. 10). Aber jener Gegensatz ist nur ein Gegensatz der Charakteristik; es kommt hier nicht, wie in den Räubern (in dem Rivalentum Spiegelbergs und Karl Moors) zu einem Zwiespalt oder gar zu einer Befehdung beider Elemente. Nachdem Sacco und Calcagno zum Beginn des Dramas sich selbst charakterisiert haben[67], verraten sie wohl noch einmal ihre Natur bei der Beratung (III, 5), in welcher der Tod des Tyrannen und die zu wählende Todesart entschieden werden, insofern Calcagno als „Meuter" handeln und die beiden Doria während der Messe in der Nähe des Allerheiligsten, Sacco sie bei einem Gastmahl ermorden will, beide sich also für einen feigen Meuchelmord entscheiden — aber auch der Mord, durch welchen Verrina schließlich den Fiesco aus dem Wege räumt, ist ein Meuchelmord, und bei dem Aufstande selbst (V, 6) gehen die Verschworenen, die edlen wie die unedlen Naturen, völlig einmütig zusammen, Fiesco sogar mit eben demselben Calcagno, der kurz zuvor noch (V, 12) seiner Gattin Leonore einen schimpflichen Antrag gemacht hatte. Ja, Sacco und Calcagno sind es, welche dem neuen Herzog von Genua zuerst huldigen (V, 12), und wenn sich dabei die edlen Republikaner Verrina und Bourgognino von jenen Genossen geschieden haben und sich anschicken eben diesen neuen Herzog zu stürzen, so entwickelt sich daraus doch nicht ein Konflikt zwischen den idealen und gemeinen Vertretern der Revolution. — Die Intrige, das Treibende in der Handlung dieses Dramas, richtet sich sowohl von seiten der edlen Republikaner (aus politischen Beweggründen), als von seiten des Mohren, eines Vertreters der gemeinen Revolutionäre (aus persönlichen Beweggründen), gemeinsam gegen Fiesco. Wohl aber wird gesagt werden können, daß in der engen Verbindung Fiescos auch mit so gemeinen Naturen wie Sacco und Calcagno und in der Bedeutung, die er diesen Genossen zugesteht, wenn er gerade aus ihrer Hand den Purpur entgegennimmt, eine stillschweigende Verurteilung des Haupthelden liegt. Auch hierdurch wiederum wird deutlich, daß dieses Fürstentum als ein Ideal-Fürstentum nicht gelten konnte;

[67] I, 3: Calcagno: „Bei Gott, Sacco! ich bewundre in uns beiden die feine Spekulation des Himmels, der das Herz des Körpers durch die Eiterbeulen der Gliedmaßen rettet."

es war bereits in seiner Entstehung gerichtet, während das des Andreas nicht nur unversehrt durch den Sturm der Revolution hindurchgeht, sondern auch erhaben über allem durcheinander gärenden Treiben der Revolutionäre dasteht als Idealbild eines innerlich von den Parteiungen unberührten „Bürgers und Fürsten". — Eine besondere Art des Gegensatzes zwischen Fiesco, dem Vertreter einer wirklichen Heldengröße, und Bourgognino, dem vergeblich nach Größe dürstenden Jüngling, wird II, 18 angedeutet in den Worten Bourgogninos: „Bin ich denn gar nichts mehr?" Vgl. auch I, 13 Schl.

Auch die übrigen Nebenthemata der Räuber (s. oben S. 25 ff.) erkennen wir im Fiesco leicht wieder, nur daß auch sie in das politische Leben übertragen oder zu demselben in Beziehung gesetzt werden. Wir unterscheiden:

2) Das Nebenthema: Verrat und Treue, ein Motiv, das mit dem Wesen der Intrige und der reichen Verwendung derselben gegeben ist. Es wird ein Wechselspiel von Verrat und Treue vorgeführt:

a) In dem Verhältnis des Mohren zum Fiesco. Die leise Untreue, deren Fiesco dem Mohren gegenüber sich schuldig macht, als dieser anfängt ihm unbequem zu werden, wird von dem heißblütigen Mohren gerächt durch einen Verrat, den glühendster Haß eingibt. — b) In dem Gegenbild rührender Treue, welche die deutsche Leibwache im Dienste eines fremden „Tyrannen" (Andreas) beweist.[68] — c) In dem Verhältnis Gianettinos zum Andreas (II, 13). Der Verrat an dem Verwandten, des Neffen an dem väterlichen Oheim, wird zunächst zu einer Ausführung des aus den Räubern bekannten Motivs: Zwiespalt zwischen Vater und Sohn, sodann aber auch zu einem Verrat an den Gesetzen, an der „majestätischen Gerechtigkeit", an dem Staat und Vaterland, und somit auch zum Hochverrat. — d) Fiescos Verhältnis zu Andreas. Sein Verrat ist in vielfacher Beziehung schnöde, weil er weder vor „dem eisgrauen Haar" des sanftmütigen Alten[69], das doch ein Calcagno und Sacco geschont wissen wollen, noch vor seiner Regentengröße, die Genua glücklich macht, still steht; weil dieser Verrat dem Fürsten als Fürsten zu gelten scheint und Fiesco gleichzeitig doch selbst nach der fürstlichen Stellung trachtet; weil Fiesco an dem Verrat festhält, auch nachdem ihm von Andreas das hochsinnigste Vertrauen entgegengebracht war (IV, 9 u. V, 1); weil er die Genossen der Verschwörung, ja schließlich das ganze Volk mit in den Verrat hineinzieht[70], weil endlich auch sein Verrat wie der des Gianettino zu einem Hochverrat an dem Staat und Vaterlande wird: kurz, weil hier Verrat an einer ehrwürdigen Person,

---

[68] V, 6: Calcagno von den Deutschen der Leibwache: „Wenn sie das fremden Tyrannen tun, alle Teufel! wie müssen sie ihre Fürsten bewachen!"

[69] III, 5: Fiesco: „Furchtbar ist dieses alten Mannes Sanftmut."

[70] V, 16: Verrina: „Du ließest Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben."

an dem Vaterlande, endlich an sich selbst (seinem besseren Selbst) zusammentreffen. — e) In dem Verhältnis Verrinas zu Fiesco. Hier verflechten sich die Motive Treue und Verrat in besonders tragischer Weise. Verrinas Treue gegen die Republik wird zu einem Verrat an dem Freunde Fiesco. Die gerade und wahre, offene und ehrliche Natur Verrinas, welche diese Charaktereigenschaften in der letzten großen Szene (V, 16) Fiesco gegenüber noch einmal recht nachdrücklich hatte heraustreten lassen, schlägt im letzten Augenblick um in die Tücke eines feigen Meuchelmordes.

3) Das Nebenthema der Liebe. War dieses Motiv in den Räubern verhältnismäßig einfach gehalten (s. oben S. 26), so tritt es hier in ganz außerordentlich reicher Ausgestaltung auf in nicht weniger als vier Verhältnissen, die ebenso viele verschiedene Arten der Liebe darstellen: 1. Fiesco und Leonore; treue Gattenliebe, denn nur scheinbar wird diese von seiten Fiescos verletzt. 2. Bourgognino und Berta; Treuverhältnis zweier Verlobten, welches auch den Ehrverlust der Berta überdauert (eine offenbare Schwäche des Dramas). 3. Fiesco und Julia; buhlerisches Verhältnis zum Scheine von seiten Fiescos, in Wahrheit von seiten Julias. 4. Calcagno und Leonore; Versuch eines buhlerischen Verhältnisses von seiten Calcagnos, Zurückweisung von seiten Leonores. Schon diese Zusammenstellung zeigt berechnete Gegensätze: das Verhältnis Leonores zu Fiesco gegenüber dem Verhältnis Julias zu demselben — darum sind Julia und Leonore Rivalen wie Gianettino und Fiesco —; das Verhältnis Fiescos zu Julia, um deren Gunst jener in sträflicher Weise und erfolgreich zu buhlen scheint, gegenüber dem Verhältnis Calcagnos zu Leonore, um deren Gunst dieser in sträflicher Weise und erfolglos wirklich buhlt; das Verhältnis Calcagnos zu Leonore, deren Ehre jener anzutasten versucht, gegenüber dem ritterlichen Verhältnis Bourgogninos zu Leonore, deren Ehre dieser mit der Waffe zu wahren bereit ist. Auf den Gegensatz endlich, der sich aus einer Gegenüberstellung der beiden Verhältnisse: Gianettino und Berta, Bourgognino und Berta ergeben würde, mag nur hingedeutet werden. — Die Mehrzahl dieser Verhältnisse greift in das große politische Leben und damit in die große Haupthandlung der Verschwörung ein: Fiescos Verhältnis zu Julia gehört zu den Mitteln, welche ihm die Herrschaft über Genua gewinnen sollen, ähnlich wie Gianettino und Julia verbunden erscheinen, wenn einerseits Gianettino in freilich kurzsichtigem Wahn die angebliche Herrschaft Julias über Fiesco seinem Zwecke dienstbar machen möchte, und wenn anderseits Julia die Gattin Fiescos tatsächlich aus dem Wege zu räumen versucht. Aus Liebe zu Leonore, um seiner Gattin gesellschaftliche Stellung zu erhöhen, behauptet Fiesco (IV, 14), habe er nach dem Purpur getrachtet. Die Liebe zu Berta treibt Bourgognino in den glühendsten Haß gegen Gianettino und den Despotismus. — Mit dem Nebenthema Verrat und Treue verbindet sich das Nebenthema der Liebe in dem Verhältnis Fiescos zur Julia; ihr Verrat an seiner Gattin wird von Fiesco durch beschimpfenden Verrat furchtbar ge-

rächt; — in dem Verhältnis Bourgoginos zur Leonore; der scheinbare Verrat des Gatten an der Gattin soll durch die Treue des ehemaligen Verlobten gesühnt werden; — endlich in dem Verhältnis Leonores zu Fiesco; ihre rührende, selbstloseste Treue wird von dem liebenden Gatten unwissend mit Verrat (blutigem Tod) vergolten.

Alle diese Verhältnisse aber, das eine mehr, das andere weniger, sind teils mit irgendeiner der die ganze Handlung durchziehenden Intrigen verknüpft, teils stellen sie selbst, wie das Verhältnis Fiescos zur Julia und im kleinen das Verhältnis Calcagnos zur Leonore, eine Intrige dar. Sodann müssen alle übrigen Verhältnisse demjenigen der beiden Gatten Fiesco und Leonore zur Folie dienen, welches jene anderen nicht nur in bezug auf die kunstvolle Durchführung weit überragt, sondern allein auch einen echt tragischen Gehalt birgt. Die Geschichte dieses Verhältnisses wird zu einem kleinen Drama im Drama; folgende Entwicklungsstufen sind dabei deutlich zu unterscheiden: 1. das Leid Leonores über den anscheinenden Verlust des Gatten, der in den Netzen der Julia zu liegen scheint (Eingang; Akt I u. II); 2. das Wiederfinden des Geliebten, als sie seiner unveränderten Liebe und Treue wieder gewiß wird[71], (erste Höhe; III,3 und IV,13; Fiesco legt die Maske seiner „Harlekinsleidenschaft" ab und sühnt das seiner Gattin scheinbar angetane Unrecht); 3. neuer Verlust; der „Herzog" Fiesco droht ihr den „Gemahl" Fiesco zu rauben[72]; sie fühlt die Gewißheit, daß „in der stürmischen Zone des Thrones das zarte Pflänzchen der Liebe verdorret". 4. Wiedererkennung der unwissend durch Fiesco selbst ermordeten Gattin (katastrophischer Ausgang). Der tragische Gehalt aber liegt in der Verschlingung der Verhältnisse, wenn die Liebe und das Herzogtum Fiescos einen unlöslichen Konflikt zu schaffen scheinen. Es ist wahr, was Leonore fühlt (IV,14): „Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren: mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme." Und auch das wird zur Wahrheit, was sie gleich darauf ausspricht: „In dieser stürmischen Zone des Thrones verdorret das zarte Pflänzchen der Liebe." In demselben Augenblicke, wo der Held am Ziele seiner ehrgeizigen Wünsche angelangt ist, steht er an der Leiche der von ihm ermordeten Gattin; als er seine Herrlichkeit mit derjenigen zu teilen sich anschickt[73], für welche er sie erworben zu haben meint, sieht er sich vereinsamt. „Es ist tragisch, daß der Mann, der mit schlauer Politik und ganz einziger Erkühnung Fülle und Zartheit des Herzens vereinigen will, die Blume dieses in der Ernte jener wider Willen mit eigener Hand hinmäht" (Schöll a. a. O. S. 232). So hat sich die von leidenschaftlichem Haß eingegebene Prophe-

[71] Leonore: „Himmel, habe Dank! das war wieder echter Goldklang der Liebe" usw.

[72] IV,14: „Hier ist keine Wahl, mein Geliebter! Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren. Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme."

[73] V,13: Fiesco: „Mit wem kann ich meine Herrlichkeit teilen?"

zeiung Julias (IV, 13) erfüllt: „Auch dich (Leonore) wird er verderben und sich selbst." Noch einmal mahnt ihn der Tod der Gattin, wie einst die lebende (IV, 14), zu entsagen, aber die Warnung kommt jetzt zu spät; er hat schon gewählt und wird nun auch die Krone einbüßen. Wenn er sich aber auch über solchen Verlust zu erheben weiß, ja diese Stunden nur als eine Prüfung ansieht, durch welche die Vorsehung seine nahe Größe habe erproben wollen, und wenn er in solcher geistiger Erhebung der neuen fürstlichen Aufgabe entgegengeht, so wollte der Dichter mit diesem Zuge offenbar von neuem die selbst die furchtbarsten Schicksalsschläge sieghaft überwindende Erhabenheit des Hauptheldenzur Anschauung bringen.

4) Das Nebenthema der Ehre. Die Gesamthandlung ist im Grunde ein Kampf um die Ehre der Republik, die von den Republikanern gegen die Angriffe Gianettinos verteidigt werden soll — selbst Andreas faßt Gianettinos Gebaren als Schädigung und Beschimpfung seiner fürstlichen Ehre[74] auf — und schließlich von Fiesco selbst geschändet wird.[75] Fiesco gelangt dazu, weil Ehrsucht und Herrschsucht seine Seele immer mehr gefangen nehmen. Vgl. die Äußerung Schillers in seinem Briefe an Dalberg vom 16. November 1782, Fiesco sei ein Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes, und die Gegenüberstellung von Herrschsucht und Liebe in der Warnung Leonores (IV, 14). Neben dieser allgemeinsten und bedeutsamsten Verwendung des Motivs der Ehre findet es sich in mehrfachen anderen Gestaltungen wieder. Die Gruppe: Verrina, Berta und Bourgognino erinnert uns an einen erbitterten Kampf um die Ehre des Hauses, der innerhalb des größeren Kampfes um die Ehre des Staates gekämpft wird[76]. Ein anderes Bild zeigt uns zuerst die scheinbare Kränkung und dann die tatsächliche Rettung der Ehre Leonores, für welche anfangs Bourgognino eintreten zu müssen meint (I, 8), und die schließlich Fiesco selbst wiederherstellt. Vgl. IV, 13 und daselbst die Schlußworte Fiescos: „Retten Sie meine Ehre in Genua!" (d. h. durch Enthüllung der Bedeutung der von mir bisher angenommenen Haltung, welche die Ehre meiner Gattin und damit auch meine Ehre zu verdächtigen schien). Und damit es an einem Gegenbilde nicht fehle, belehrt uns der Mohr, daß es auch eine Banditenehre gebe[77], welche selbst wiederum in eine deutliche Parallele zu Fiescos falschem Ehrtriebe gestellt wird. Denn wie der Mohr nach kurzer Erhebung zurückfällt in ein gemeines Banditentum, so vergreift sich Fiesco

[74] II, 13: „Vor ganz Genua hast du meine fürstliche Ehre besudelt."

[75] V, 16: Verrina: „Du hast Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben lassen."

[76] I, 11: Verrina: „Genueser, ihr kennt das Altertum meines Namens ... Ehre war unser einziges Kapital und erbte vom Vater zum Sohne" usw.

[77] I, 9: Mohr: „Wir lassen uns nichts schenken, Herr! Unsereins hat auch Ehre im Leibe." — Fiesco: „Die Ehre der Gurgelschneider?" — Mohr: „Ist wohl feuerfester als eurer ehrlichen Leute" usw.

schließlich an eben denselben Gesetzen, für die er anfangs den Kampf unternommen hatte, so daß Verrina ein Recht hat, die Handlungsweise Fiescos mit der des Mohren ausdrücklich zu vergleichen.[78]

Auch hier also wie in den Räubern eine fast überreiche Fülle von Motiven (Haupt- und Nebenthemen), die einen überquellenden Reichtum schöpferischer Phantasie des Dichters bezeugen. Wie hat er nun verstanden, in solche Fülle Einheit und Durchsichtigkeit hineinzutragen?

5. **Die Führung und Verknüpfung der Handlung.** Die Exposition. Die Grundlegung der Handlung gehört dem I. Aufzug an. Er belehrt uns im allgemeinen über das Wesentlichste von Ort (Palast des Fiesco), Zeit (die bevorstehende Wahlwoche, die Hauptmomente der Vorgeschichte, die der Revolution voraufgehende Gärung); er macht uns mit den Hauptträgern der Handlung bekannt: Gianettino, Fiesco, Verrina, dem Mohren; der greise Herzog Andrea mit seinen Siegen und Narben wird wenigstens erwähnt. Die große Bewegung von Handlung und Gegenhandlung, welche an die Namen Gianettinos und Fiesco geknüpft ist, beginnt einerseits mit dem Attentat Gianettinos auf Fiesco, auf die Wahlfreiheit der Signoria und auf die Ehre des Hauses Verrinas, anderseits mit der Gegenmine, die Fiesco im Bunde mit dem Mohren vorbereitet. Auch die bedeutsamsten Nebenmotive werden bereits im I. Aufzug eingeleitet: die Geschichte Bertas und ihr Verhältnis zu Bourgognino, das Doppelverhältnis Fiescos zur Julia und seiner Gattin; das Verhältnis Calcagnos zu Leonore. Die Maske Fiescos wird ein wenig gelüftet am Schluß der Szene mit Bourgognino (I, 8) und in der Szene mit dem Mohren (I, 9); aber der Schluß des Aufzuges stellt die Lage so dar, als wenn die vier „Patrioten" Sacco, Calcagno, Bourgognino und Verrina zu Hauptträgern der Handlung werden könnten, „die Tyrannei, die mächtige Hyder, zu stürzen", und Fiesco wird von ihnen als der schlafende Genius angesehen (I, 13). Es wird Aufgabe der Haupthandlung werden, sein Heraustreten zur führenden Stellung zu zeigen, und so wird man ein Recht haben, die Exposition mit dem I. Akte abzugrenzen.

Die Haupthandlung. Sie leitet zunächst die durch Gianettinos Vorgehen begonnene Bewegung, welche den Umsturz der Republik zum Ziel hat, einheitlich weiter in den oben S. 61 bezeichneten Stufen, läßt sodann dahinter langsam und stetig die andere und größere anschwellen, die an den Namen Fiescos geknüpft ist, mit dem Ziel: Sturz des Despotismus, Aufrichtung eines neuen. Hier wird die Einheitlichkeit der äußeren Entwicklung deutlich, wenn wir uns die Stadien des Verlaufes im großen und ganzen noch einmal vergegenwärtigen: 1. Gärung, 2. Verschwörung, 3. Aufstand, und uns erinnern, wie der Kanonenschuß des Verrina ein Mittel wird, nicht nur den Übergang von

[78] V, 16: Verrina: „Was verbrach denn der arme Teufel, den ihr am Jesuitendom aufknüpftet?" — Fiesco: „Die Canaille zündete Genua an." — Verrina: „Aber doch die Gesetze ließ die Canaille noch ganz?"

der 2. zur 3. Stufe zu machen, sondern auch die verschiedenen Schauplätzen angehörigen Vorgänge des Aufstandes selbst in einheitliche Beziehung zu setzen (vgl. oben S. 64 u. 67). Sodann hat man auf diejenigen Stufen der Entwicklung zu achten, welche der durch die dramatische Handlung selbst uns vorgeführten Tatenreihe Fiescos angehören: a) seine Erzählung der Tierfabel und Einwirkung auf das Volk (II, 8); b) seine Antwort auf den Versuch des Adels, durch das Gemälde Romanos auf ihn einzuwirken; ein Umschlag, insofern er selbst nun auf jene einwirkt und sie geistig überragend seinem Willen dienstbar macht (II, 17); c) der entscheidende Beschluß im engeren Kreise der Verschworenen (III, 5); d) die große Rede Fiescos vor dem weiteren Kreise derselben (IV, 6); e) endlich der Aufstand selbst. Diese Stadien stellen eine stetige und einheitliche Steigerung dar, *Höhepunkte* nicht nur der äußeren Handlung, sondern auch der wachsenden geistigen Erhebung des Haupthelden bis zur Katastrophe (V, 16). *Höhen* und *Krisen* innerlicher Art liegen in den großen Szenen II, 19 u. III, 2; es sind zwei Momente der Besinnung mit entgegengesetztem Ausgang (vgl. oben S. 65 ff.). — Neben dieser großen einheitlichen Bewegung in dem Planen und Handeln *Fiescos* gehen bald auch andere einher, welche an die Namen des *Mohren* und *Verrinas* geknüpft sind und teils den Versuch darstellen, jene erste große Bewegung zu überholen (*Mohr* und *Fiesco*, s. oben S. 69), teils dieselben wirklich überholen (*Fiesco* und *Verrina*; s. oben S. 71). Nimmt man dann die abschließende Bedeutung hinzu, die dem Andreas eingeräumt wird (s. oben S. 74), so wird der *einheitliche Zug der gesamten Handlung* durch die Reihe der Ziele anschaulich, die mit den Siegen des *Fiesco*, *Verrina* und *Andreas* zusammenfallen (vgl. oben S. 74). Als *Höhepunkte aber innerhalb dieser einheitlichen Bewegung der Gesamthandlung* würden zunächst diejenigen *Knotenpunkte* anzusehen sein, welche jene Nebenreihe mit der Hauptreihe verknüpfen: 1. die endgültige Beschlußfassung Gianettinos (II, 14) als Abschluß seiner Umsturzpläne; 2. die Legung der letzten Gegenminen durch Fiesco (III, 4) als Anknüpfung an die mit Gianettinos Unternehmungen gegebene Reihe, zugleich als Abschluß der gemeinsamen Unternehmungen Fiescos und des Mohren; 3. Verrinas Entscheidung: „Fiesco muß sterben" (III, 1) als Anknüpfung an eine der Höhen in den Unternehmungen Fiescos (II, 18); 4. Andreas' Einschreiten gegen Gianettinos gefahrdrohende Überhebung (II, 13) als Anfang der Reihe von Erhebungen des Andreas und als Verknüpfung dieser Reihe mit der anderen: Anschläge Gianettinos. — *Höhepunkte* sind vor allem aber auch diejenigen Momente, in welchen die verschiedenartigen Handlungen *katastrophisch* zusammenstoßen. Dahin gehören die Schlußszenen 10 und 11 des III. Aktes, wenn Fiesco selbst dem durch falsche Sicherheit verblendeten Gegner Gianettino seine Veranstaltungen verrät, nur um den glücklichen Ausgang um so sicherer vorzubereiten (unmittelbarer Zusammenstoß von Mine und Gegenmine, s. oben S. 64); sodann der Zu-

sammenstoß des Andreas und Fiesco in dem von dem Dichter beabsichtigten, an sich freilich bedenklichen Großmutwettstreit (V,1); endlich der letzte große Zusammenstoß des Republikaners Verrina mit dem Monarchen Fiesco, jener Gesinnungswettstreit, der zur Schlußkatastrophe führt. — Als *Höhepunkt der Nebenhandlung* werden unter demselben Gesichtspunkt leicht heraustreten der katastrophische Zusammenstoß in dem Doppelverhältnis Fiescos zur Julia und zur Leonore (IV,12,13); der katastrophische Ausgang in der Verbindung Fiescos mit dem Mohren (V,10), der beruhigende in der Geschichte der Berta (V,8); endlich die letzte katastrophische Begegnung Fiescos mit Leonore (V,11 u. 12). Mithin ergibt sich einem tieferen Einblick, daß die anscheinend verwirrende Fülle von Haupt- und Nebenhandlungen mit den zahlreich sich verflechtenden Intrigen durch die allgemeinen und großen leitenden Gesichtspunkte, Grundgedanken und Motive so beherrscht wird, daß sie hinreichend durchsichtig und auch wohlgegliedert erscheint. Ja sie zeigt im Vergleich zu den Räubern, wo eine gewisse Zwiespältigkeit in dem Gesamtbau des Dramas nicht geleugnet werden konnte, einen entschiedenen Fortschritt der dramatischen Technik. Anderseits ist natürlich nicht zu verkennen, daß die Anlage und Führung der Handlung auch in dem zweiten Jugenddrama Schillers noch *gewisse Schwächen* aufweist. Daß das psychologische Hauptthema (II) nicht genügend zur Entfaltung gelangt ist, weil das andere Hauptthema (I) zum beherrschenden wurde, ist bereits oben gesagt worden (S. 69). Aber auch sonst *kreuzen sich die Motive*. Wenn in den Handlungen *Verrinas* politische und persönliche Beweggründe, die Verteidigung der Ehre des Vaterlandes und der Ehre des Hauses, die Rache des Patrioten und die Rache des Vaters sich verbinden, so gilt von dieser Vermischung dasselbe Urteil, welches Napoleon I. über Goethes Werther aussprach, daß dort der Selbstmord durch zwei verschiedene Motive, die Hoffnungslosigkeit einer Leidenschaft und die Kränkung der Ehre, herbeigeführt werde. Die Verbindung erklärt sich im Fiesco aus der gemeinsamen Unterordnung der beiden Motive: Entehrung des Vaterlandes und Entehrung Bertas unter das große Thema: Darstellung der Revolution, eine Verbindung und Unterordnung, welche durch die Episode von dem Gemälde Romanos (II,17) noch besonders zum Ausdruck gebracht werden soll (s. oben S. 71). Mit Recht hat man die ganze *Bertahandlung* als überflüssig für die Haupthandlung und damit als episodenhaft bezeichnet. „Diese Episode könnte nur gerechtfertigt werden, wenn sie für die Handlung ein notwendiges Glied wäre, wenn sie wirklich den Stein ins Rollen brächte; denn in dieser Absicht scheint sie doch erfunden zu sein. Sieht man aber genauer zu, so ist diese Absicht keineswegs erreicht; vielmehr bleibt die ganze Episode trotz der starken Leidenschaften und Antriebe, die in ihr zur Darstellung kommen, ohne jeden Einfluß auf den Gang der Handlung; sie könnte vollständig fehlen, das Ziel des Dramas, das der äußeren Handlung wie das tragische Ziel, würden genau ebenso erreicht werden" (Bellermann S. 127). Den An-

laß zu der Bertaepisode findet Bellermann in Übereinstimmung mit Eckardt darin, daß der Dichter dadurch in Bertas Bräutigam Bourgognino einen zweiten Todfeind Gianettinos schaffen wollte. Gianettino sollte in dem Aufruhr durch einen seiner Bedeutung entsprechenden Gegner fallen. „Das Natürlichste, ja dramatisch Geforderte war wohl, daß Fiesco selbst seinen ‚Todfeind', ‚den Wurm seiner Seele' eigenhändig im Kampfe bewältigte. Hier aber erhob sich eine Schwierigkeit; denn sobald die Wendung mit dem Tode Leonorens durch ihres Gatten Hand erfunden wurde, war dies nicht mehr möglich. Gianettino mußte durch eine andere Hand fallen", und die Bertaepisode lieferte für Bourgognino den ausreichenden Beweggrund eines tiefen Hasses, „stark genug, daß er sogar dem Hasse Fiescos den Rang ablaufen durfte". — Auch an verschiedenen anderen Stellen läßt sich beobachten, wie der Dichter im Übereifer einer gewissenhaften Motivierung des Guten zuviel getan hat. Z. B. ist er durch die ganz löbliche Absicht, die Verstellung Fiescos zu einem wirksamen Mittel der Revolution zu machen, veranlaßt worden, Fiescos Liebesverhältnis zu Julia reichlich breit auszuführen. Dieses Motiv rief dann nacheinander eine Überfülle von Nebenhandlungen hervor, nicht nur das Verhältnis Fiescos zu Leonore, sondern auch wiederum die Verhältnisse Calcagnos und Bourgogninos zu dieser (s. oben das Nebenthema der Liebe S. 77 ff.). Diese wuchern nun in Verbindung mit den übrigen Nebenthemen der Liebe (Gianettino und Berta, Bourgognino und Berta) allzusehr in die große politische Handlung hinein, ja überwuchern dieselbe in einzelnen Szenen (II, 1, IV, 12) durch allzubreite Ausführung. Vgl. auch Erich Schmidt in der Einleitung S. XXVIII.

Hinwiederum hat die Sorge des Dichters um eine allseitig ausreichende Motivierung das Gute gehabt, daß die Zahl der Unklarheiten und Widersprüche in diesem Drama wesentlich geringer ist als in den Räubern. Über das Unbefriedigende des Ausgangs in sittlicher Beziehung ist schon oben S. 73 gesprochen. Die Mängel der Katastrophe in technischer Hinsicht hat am schärfsten Minor (a. a. O. II, S. 45) getadelt: „Es will nicht klappen, daß der Konflikt, in welchem Fiesco zugrunde geht, ein ganz anderer ist als der, welcher uns das ganze Stück hindurch beschäftigt hat. Die Handlung der ersten vier Akte ist auf ein Befreiungsstück angelegt; und zu Ende des fünften kommt plötzlich ein Kampf des Ehrgeizes mit dem wahren Patriotismus zum Vorschein, welcher die Sache entscheidet. Was uns früher als Zweck erschienen ist, wird zum bloßen Mittel herabgesetzt. Wenn wirklich der Konflikt zwischen Fiesco und Verrina das Hauptinteresse bilden sollte, dann mußte auch von vornherein Verrina mehr in den Vordergrund treten als die beiden Doria. Diese letzte Szene macht ferner gänzlich andere Voraussetzungen, durch welche das vorhergehende Stück einfach aufgehoben wird: Verrina erinnert sich gar nicht mehr daran, daß Genua nach der Voraussetzung des Dichters ein Herzogtum war, noch ehe sich Fiesco die Krone aufs Haupt gesetzt hat."

Im engen Zusammenhang mit der Katastrophe steht die stark umstrittene Szene III, 1, wo Verrina seinem Eidam den Tod Fiescos ankündigt. Daß diese Szene erst nachträglich in Rücksicht auf die Katastrophe eingeschoben ist, darf man als ziemlich gewiß ansehen (vgl. oben S. 51). Wieweit diese Einfügung gelungen ist, darüber gehen die Meinungen sehr auseinander. Man hat gemeint, es liege ein Widerspruch darin, wenn von Verrina und Bourgognino Fiescos Tod beschlossen wird (III, 1) unmittelbar *nach* der Szene, in welcher Fiesco, wenn auch nur vorübergehend, seinen ehrsüchtigen Zielen entsagt hatte, und unmittelbar *vor* der andern, in welcher er sich dennoch entschließt, nach dem Purpur zu greifen. Vgl. *Minor* a. a. O. II, S. 41 f.: „Die Szene paßt nicht an die Stelle, an welcher sie steht: sie stimmt weder zu dem Vorhergehenden noch zu dem Nachfolgenden. Wie ungeschickt wurde sie, wenn sie ihre Wirkung nicht ganz verfehlen sollte, gerade hier angesetzt, nachdem Fiesco unmittelbar vorher seine ehrgeizigen Regungen niedergekämpft und beschlossen hat, Genuas glücklichster Bürger zu werden. Und für den weiteren Fortgang des Stückes ist sie ganz bedeutungslos: weder ahnt Fiesco etwas davon, daß Verrina hinter ihm her ist, noch zeigt Bourgognino, wie er doch müßte, ein durch Abscheu oder bange Furcht verändertes Betragen gegenüber dem Helden. Die Szene ist unorganisch; sie hat die bloß technische Bedeutung, die letzte im V. Aufzug vorzubereiten und die im Drama immer gefährliche Überraschung an dem heikelsten Punkte hintanzuhalten." Ganz anderer Ansicht ist *Weitbrecht*, Schiller in seinen Dramen, S. 91: „Diese Anordnung und Verkoppelung dieser beiden Szenen (III, 1 u. 2) und an dieser Stelle ist ein trefflicher Griff des Dichters, der wieder einmal den Takt des echten Tragikers zeigt; von hier an hängt für unser Empfinden die eiserne starre Hand des harten Republikaners über dem nach dem Herzogsmantel greifenden Fiesco, — die ihm den Mantel von den Schultern zerren und, wenn der Mantel fällt, den Herzog nachstürzen wird. Und wenn auch Fiesco nichts davon ahnt — wir wissen's. Für uns ist er ein Todgeweihter von diesem Augenblick an, und je näher, je sicherer er seinem Ziel zuschreitet, desto unaufhaltsamer sehen wir ihn dem Augenblick entgegengehen, da Verrina Wort halten wird." Ähnlich Karl Berger a. a. O. S. 282: „Jener an sich rasch vorübergehende Auftritt erfüllt durch die Einfügung gerade an dieser Stelle den technisch dramatischen Zweck, das über dem Verblendeten schwebende tragische Schicksal uns lebhaft zum Bewußtsein zu bringen. Dieser Absicht dienen auch die starken auf theatralische Wirkung berechneten Mittel dieser Szene."

Hervorzuheben ist auch, daß die Handlung sich nicht nur in stetigem Zuge auf die oben bezeichneten Ziele zu bewegt, sondern auch dem dargestellten Gegenstande einer revolutionären Bewegung entsprechend in lebhaftem, zum Teil auch wohl beschleunigtem Gange abläuft, so daß Gervinus (Geschichte der deutschen Dichtung V, 135) von einer „tumultuarischen Raschheit dieses Revolutionsstückes" sprechen kann. So folgen

z. B. Zug um Zug auf Gianettinos Maßnahmen die zur Entdeckung derselben führenden Gegenmaßregeln Fiescos (II, 15). Freilich fehlt es auch nicht an Momenten der Besinnung, in welchen die Handlung still zu stehen scheint. Wirklich zum Stillstand wird sie gebracht in einem der entscheidendsten Momente durch die Botschaft des Andreas (IV, 9). Eben dahin gehören aber auch die Warnungen Leonores in der beweglichen Szene IV, 14, die Szene V, 1, in welcher Fiesco Andreas warnt, die Monologe des Mohren III, 7, die großen Krisen in den Monologen Fiescos II, 10 u. III, 2; der Moment der Sammlung und des letzten inneren Kampfes in Fiesco vor der Annahme der Krone (V, 12, vgl. oben S. 68); der Monolog Fiescos an der Leiche Leonores V, 13; endlich die große Szene V, 16 unmittelbar vor der Schlußkatastrophe, wo die große Bewegung der Haupthandlung noch einmal gehemmt wird, wir selbst aber durch die Warnung Verrinas zur vertiefenden Rückbesinnung auf den Gesamtverlauf aufgefordert werden. Vgl. Kettner a. a. O. S. 556: „Kaum ein zweites Drama entwickelt eine so reiche und bewegte Handlung in so strenger zeitlicher Folge, wie Schillers Fiesco. Nicht bloß daß die einzelnen Szenen und Akte in geschlossenem Zusammenhang stehen, so daß jedes neue Moment gerade da einsetzt, wo das vorhergehende abgelaufen ist, der Dichter hat auch dafür gesorgt, daß wir den Verlauf der Zeit genau verfolgen können. Die einzelnen Tage sind scharf geschieden, jeden derselben durchleben wir vom Anbruch bis zum Schluß, die Stunden, ja mitunter selbst die Minuten werden nachdrücklich hervorgehoben." Vgl. ebendaselbst die ausführlichere Begründung und die Nachweise über die Widersprüche einzelner Zeitangaben, die Kettner daraus erklärt, daß die Rolle des Mohren erst bei der im Jahre 1782 erfolgten Umarbeitung aus einer ursprünglich rein episodischen Figur zu einer die ganze Handlung begleitenden Nebenperson ausgestaltet worden sei. Nach Bellermann beginnt das Drama in der Nacht vom 30. zum 31. Dezember 1546, und endigt in der Morgenfrühe des 3. Januar 1547, beansprucht also eine Zeit von drei bis vier Tagen; die genauere Verteilung der Zeit s. bei Bellermann S. 116 f. Ebenso ist auch der Schauplatz viel einheitlicher als in den Räubern: durchweg Genua, zur guten Hälfte Fiescos Palast. Im ganzen sind es 11 Szenen; davon entfallen auf den zweiten und dritten Akt je drei, auf den ersten und vierten je zwei Szenen; der fünfte Akt ist ungeteilt und hat überhaupt keinen Szenenwechsel.

Auch sonst beweist ein Blick auf die reiche und geschickte Verwendung poetischer Mittel, daß der Dichter um eine künstlerische Durchführung der Handlung erfolgreich bemüht war. Das ganze Drama ist auf einer Reihe der wirksamsten Kontraste aufgebaut (vgl. oben S. 58 ff. die Bemerkungen über das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung). Wiedererkennungen werden verwendet in rührender Weise in der Begegnung Bourgognos und Bertas (V, 8); in denkbar erschütterndster Weise, als Fiesco in der angeblichen Leiche Gianettinos sein von ihm

unwissend ermordetes Weib erkennt (V, 12). — Es verdichtet sich die Handlung zu einer konzentrierten nicht nur in den katastrophischen Momenten, sondern auch in den wohlgelungenen Versuchen, einerseits ein glänzendes Fest des genuesischen Adels, anderseits ein bewegtes Volksleben darzustellen (vgl. die Volksszenen II, 8, sowie die bewegten Kampfesszenen des V. Aufzugs), endlich in einer Reihe von hervorragenden dramatischen Momenten; dahin rechnen wir die Entwaffnung des Mohren, I, 8, den unmittelbaren Zusammenstoß von Mine und Gegenmine III, 10 u. 11, den Moment, wo der Kanonenschuß Verrinas zur Entscheidung ruft IV, 15. Das Drama kennt ferner die Peripetie in den mannigfaltigsten Arten und Gestaltungen; hierhin gehören: der Umschlag in der Szene, wo der Bandit Hassan in ein gefügiges Werkzeug Fiescos umgewandelt wird (I, 9); wenn die drohende Warnung des Andreas (II, 13) für Gianettino zu einem Mittel wird, ihn zu rücksichtslosestem Wagnis anzutreiben (II, 14); wenn Fiesco die Verschworenen, die durch das Gemälde des Romano auf ihn einwirken wollten, umwandelt in seine gefügigen Diener (II, 18); der Umschlag in der Stimmung der Verschworenen, als die Botschaft vom Verrat des Mohren mitten in ihre Beratung hineinfällt (III, 7); der Doppelumschlag in der Wirkung dieser Botschaft (IV, 9); der Umschlag in Bourgognino vom höchsten Glück in tiefstes Leid (I, 12), endlich die oben S. 68 erwähnte, besonders kunstvolle Verwertung dieses poetischen Mittels.

6. **Die Charaktere.** Im Mittelpunkt, alle anderen weit überragend, steht der Held Fiesco. „Junger, schlanker, blühendschöner Mann von 23 Jahren — stolz mit Anstand — freundlich mit Majestät — höfisch — geschmeidig und ebenso tückisch", so schildert ihn der Dichter selbst im Personenverzeichnis. Alles, was wir als Menschengröße bewundern, steht ihm in reichem Maße zur Verfügung: Jugend, Schönheit, Adel, Vermögen, Klugheit und ein edles, den Gefühlen der Liebe und Freundschaft offenes Herz. Zugleich aber eignet ihm die Verstellungskunst des verschlagenen Italieners: „Fiesco wird zu einer Mischung von Franz und Karl Moor, indem er mit dem Ehrgeiz und Tatendrang des einen die kühle Berechnung und ausgezeichnete Verstellungskunst des anderen verbindet. Ein solcher Meister der Verstellungskunst ist er, daß er sogar seine späteren Vertrauten betrügt, und nicht einmal den Zuschauer läßt der Dichter in die Karten des falschen Spielers schauen, um hinterher um so imponierender und überraschender den großen Trumpf ausgeben zu können. Die Überlegenheit des Verstandes, welche bei dem Franz Moor mehr nur vorausgesetzt ist, hat er in dem Fiesco wirklich darzustellen verstanden. Wie ausgezeichnet weiß er Gianettinos Anschläge zu seinen Zwecken zu benützen und an dessen stumpfen Dolchen die seinigen zu wetzen" (Minor, a. a. O. II, 47 f.). Sein treibendes Motiv ist der Ehrgeiz, der Wille zur Macht. Im Anfang, wo der Sturz der Dorias sich als das nächste Ziel beherrschend in den Vordergrund schiebt, äußert sich dieser Wille deutlich in der Art, wie er zielbewußt die Leitung der Verschwörung in seine Hand zwingt. Aber sehr bald geht

er weiter. Das Schwanken zwischen der Rolle eines Brutus oder eines Cäsar ist nur vorübergehend. In dem wundervollen Monologe III, 2 im Angesicht des emporflammenden königlichen Tages und der majestätischen Stadt siegt sein Ehrgeiz: „Wenn auch des Betrügers Witz den Betrug nicht adelt, so adelt doch der Preis den Betrüger." Die Größe des Kampfpreises ist es, die ihn besticht, denn darin gleicht er Karl Moor, daß auch ihn das Laster nur um der Größe willen reizt. Freilich hat es Schiller nicht vermocht, diesen inneren Kampf so darzustellen, daß wir die beiden Triebe, Freiheitsliebe und Ehrgeiz, Tugend und Selbstsucht nun wirklich miteinander ringen sehen (vgl. oben S. 68); zu unvermittelt stehen die beiden nebeneinander, daher erleben wir auch an Fiesco noch mehrfache Rückfälle, bis er sich zum letzten Male nach dem Erfolg der Verschwörung (V, 13) für die Tyrannenrolle entscheidet.

Neben Fiesco steht als sein Helfer und Werkzeug und doch als eine lebensprühende Gestalt, die ihresgleichen im ganzen Drama nicht hat, der Mohr Muley Hassan. „Was der geschichtliche Fiesco in einem Zeitraum von vielen Monaten und auf mehreren Reisen zustande bringt, alles das macht der Schillerische in einem Akt vor den Augen des Zuschauers, mit Hilfe eines einzigen Werkzeuges, des köstlichen Mohren. Dieser leistet dem Dichter fast noch bessere Dienste als seinem Herrn, und es war ein genialer Kunstgriff, den ganzen Apparat der Verschwörung durch diese eine Figur in der Faust des Helden zu vereinigen. Der Mohr besorgt jede Verbindung zwischen der Szene und der Außenwelt: er führt die Geschäfte aus, und Fiesco braucht nur auf der Szene zu denken, so hat der Mohr den Gedanken hinter der Szene schon ausgeführt: seine Behendigkeit und Gewandtheit waren unentbehrliche Eigenschaften" (Minor I, 49). Vgl. auch oben S. 69. Von den sonst üblichen Helfern und Vertrauten der dramatischen Helden unterscheidet sich Muley Hassan vor allem durch seinen originellen Gaunerhumor. Er erinnert dadurch an die Spiegelberg und Schufterle der Räuber, übertrifft diese aber an Lebenswahrheit. Er ist ein völlig amoralischer Mensch, den nichts schreckt, weder Kerker noch Galgen. Besonders komisch wirkt die naive Selbstsucht des Galgenstricks. Aber auch sein Selbstbewußtsein, mit dem er auf die nach seiner Meinung Dummen, auf die anständigen Leute und die geringeren Spitzbuben, herabsieht, ist köstlich; selbst dieser Spitzbube hat seine Ehre, seine „hundsföttische Ehre". Je mehr er Fiescos ehrgeizige Pläne überschaut, um so enger fühlt er sich ihm verbunden, bis er sich schließlich zu dem treuherzig-vertraulichen Zwischenruf versteigt: „Gelt Fiesco? Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann." Aber gerade diese naiv angetragene Kameradschaft muß Fiesco warnen und veranlassen, bei der ersten Gelegenheit den unbequem gewordenen Helfer abzuschütteln. Er endet wie er gelebt, noch auf dem Todesgang von leisem Humor umspielt.

Von den beiden Dorias ist Andreas mit unverkennbarer Liebe gezeichnet. Zu den im Personenverzeichnis notierten Eigenschaften („ehr-

würdiger Greis von 80 Jahren, Spuren von Feuer, Gewicht und strenge befehlende Kürze") gesellen sich noch Sanftmut und Güte, so daß er sich als gerechter Herrscher die Herzen des Genueser Volkes gewonnen hat. So kann er Fiesco vor der Entscheidung fragen: „Armer Spötter, hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig Jahre alt ist und Genua — glücklich?" (V, 1.) An Vornehmheit der Gesinnung übertrifft er noch den Fiesco. Nur eine Schwäche ist ihm nachzurechnen, und er ist sich auch selbst dieser Schwäche bewußt geworden (vgl. II, 13): er war all zu nachgiebig gegen sein eigenes Blut. Er hat seine Liebe, seine „gottlose Liebe", an einen unwürdigen Neffen weggeworfen, und aus dieser Schwäche quillt die Unzufriedenheit des genuesischen Adels, die ihm noch am Abend seines Lebens das Szepter der Herrschaft zu entwinden unternimmt, um mit ihm den verhaßten Nachfolger zu beseitigen. Gianettino, der brutale Emporkömmling, ist vom Dichter sowohl in direkter wie indirekter Charakteristik zu einem lebensvollen Bilde gerundet. Knickerisch in der Besoldung seiner Untergebenen, bäurisch plump in seiner Leutseligkeit wie in seinen Anschlägen, rücksichtslos in der Befriedigung seiner Triebe und Lüste, ist er das Urbild des gewissenlosen Tyrannen, dessen Beseitigung nur Beifall, nirgends Mitleid hervorrufen kann. Nicht zufrieden mit der Rolle eines „Kronprinzen von Genua", strebt er über den Kopf seines alten Oheims hinweg nach der absoluten und alleinigen Herrschaft und ist eben im Begriff, sich durch zwölffachen Mord den Weg dahin frei zu machen, als ihm Fiesco zuvorkommt.

Die seltsamste Gestalt des Dramas, obschon dem Dichter nicht ganz gelungen, ist der strenge Republikaner und Patriot Verrina. „Geboren aus einer von antiken Heldenvorstellungen und Rousseauschen Abstraktionen angeregten Phantasie, entsprach dieser unbestechliche Vertreter der allgemeinen Menschenwürde einem innersten Bedürfnis seines Schöpfers und jenem radikalen Republikanismus, wie er in einzelnen Köpfen der Sturm- und Drangzeit lebte. Fürstliche Anmaßung, die Kehrseite der Fürstengnade und Fürstengroßmut, hatte Schiller gerade in den Zeiten, in denen Fiesco entstand, in ihrer schroffsten Form kennen gelernt. Nun war ihm auch keine Form schroff genug, seine Verwerfung zum Ausdruck zu bringen." (Berger a. a. O. I, S. 281 f.) Seine ganze Sorge gilt allein dem Staat, selbst das unglückliche Schicksal der eigenen Tochter wird ihm nur ein Mittel, den Sturz der Tyrannis zu beschleunigen. Sehr bald durchschaut er auch die Absichten Fiescos und ist entschlossen, sobald der alte Tyrann gefallen ist, auch den neuen zu beseitigen („wann Genua frei ist, stirbt Fiesco" IV, 5). Aber in der Ausführung setzt er sich mit seinem Charakter und seinen eigenen Worten in Widerspruch. Er selbst hatte bei der Beratung, wie die Dorias zu beseitigen seien (III, 5), sich gegen hinterlistiges Vorgehen mit den Worten verwahrt: „Ein offenes Herz zeigt eine offene Stirn. Meuchelmord bringt uns in jedes Banditen Brüderschaft. Das Schwert in der Hand deckt den Helden." Was er schließlich dem Fiesco tut (V, 17), ist Meuchelmord (vgl. oben S. 73).

Drei Frauen wirken an der Handlung mit, Leonore, Julia und Berta; während die letzte fast durchaus leidend dargestellt ist, nehmen die beiden ersten einen breiten Raum in Anspruch. Ohne Zweifel verrät die Haltung der Weiblichkeit gegenüber den Räubern eine größere Lebensreife des Dichters, trotzdem bleibt auch hier noch allerlei zu bemängeln. Leonore erinnert noch sehr stark schon in ihrer ganzen Anlage, in der empfindsamen Schwärmerei, mit der sie wiederholt die Grenzen der realen Welt überschreitet, an die Amalia der Räuber. Doch ist sie blutvoller und lebenstreuer; sie nimmt an der Handlung selbst einen viel regeren Anteil. Vor allem aber bildet sie mit ihrem ganz auf die hingebungsvolle Liebe gestellten Sein einen wirkungsvollen Gegensatz zu dem berechnenden Wesen Fiescos. Die reine Frau, weist sie hoheitsvoll einen Calcagno in seine Schranken, mit dem gleich fein durchdachten und empfundenen Wort: „Geh, Fiescos Schande macht keinen Calcagno bei mir steigen, aber die Menschheit sinken" (II, 3). Eine gewisse Unklarheit zeigt sich gegen Ende freilich auch in ihrem Charakter. „Ihr Stolz ist es gewesen, Genuas größten Mann ihr eigen zu nennen; schon am Traualtare schlug ihr Herz höher bei dem Gedanken, daß er einst die Vaterstadt von dem Tyrannen erlösen werde. Nun aber kommt der große Augenblick, und Leonore bleibt ihm so gut wie alles schuldig. Sie will Größe ohne Kampf; sie ersehnt sich ein harmloses Schäferglück in romantischen Fluren, einzig besorgt um das zarte Pflänzchen der Liebe; ihr Herz, das doch einst einem verwegenen entsetzlichen Glück entgegengeschlagen hat, erweist sich als ein schwaches, verzärteltes Ding. Wie kann die Frau, die den Helden Fiesco geliebt, nun von ihm Entsagung und Verzicht auf alle seine Entwürfe fordern?" (K. Berger a. a. O. I, S. 289.) Erst im letzten Akt bricht das Heldische ihres Wesens hervor und reißt sie in einen frühen Tod.

Als das ausgesprochene Gegenstück zu Leonore ist die Gräfin Julia Imperiali vom Dichter gedacht, als die Kokette und Buhlerin großen Stils nach dem Vorbild der Adelheid im „Götz" und der Gräfin Orsina in der „Emilia Galotti". Aber diese Figur mißlang dem Dichter und wurde zu einem widerspruchsvollen Zerrbild der Wirklichkeit. „Jeder Spur von vornehmer Haltung dürfte Andreas' Nichte, die Gräfin-Witwe, doch nicht entblößt sein: sie benimmt sich aber wie eine gemeine Kurtisane und wie eine niedrige Giftmischerin, wird von dem Heuchler Fiesco zumal in der Toilettenszene ohne Widerspruch als Buhlerin behandelt und erfährt am Ende, nachdem man doch beinah an eine sinnliche Neigung auch auf Fiescos Seite geglaubt hat, in seinem Festsaal vor einer dichten Versammlung, ja vor den Bedienten die unritterlichste Demütigung als die ‚größte Närrin von Genua'" (Erich Schmidt, Einleitung S. XXXI). Die Lebenserfahrungen für eine derartige Gestalt standen dem Dichter offenbar noch nicht ausreichend zur Verfügung.

7. **Die Sprache.** Es war des Dichters ernste Absicht gewesen, die sprachlichen Derbheiten, die man an den Räubern tadelte, im zweiten Drama zu vermeiden, und zweifellos stellt der „Fiesco" auch sprachlich

einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber dem Erstlingswerk dar. Mit Recht rühmt E. Schmidt in seiner Einleitung S. XXX, daß nicht mehr das Übermaß des Wortes im Fiesco herrsche, daß der Ausdruck sachlicher und dialogischer geworden sei. „Der ruhelose Mohr könnte nicht knapper sprechen; die Verschwörungsszenen des vierten Aktes eilen in lauter kurzen Sätzen dahin, der zweite hat das rascheste Crescendo, wenn die Nobili herbeirennen, ein stürmischer Wahlbericht sich in den andern schiebt und aus dieser Symphonie dann die große politische Tierfabel des Fiesco emporsteigt."

Immerhin ist auch die Sprache des Fiesco viel bemängelt worden, und in der Tat kann das Werk seine Herkunft aus der Zeit des Sturmes und Dranges nicht verleugnen. So viel Mühe sich der Dichter gab, es ist ihm nicht immer gelungen, an rechter Stelle Maß zu halten. Zwar die Neigung zum medizinisch-zynischen Ausdruck, die in den Räubern so abstoßend wirkte, ist glücklicherweise überwunden. Dafür ist die Vorliebe für *sentimentale Ausdrucksweise*, welche dem ganzen Zeitalter eigen war, gestiegen. Bezeichnend dafür ist die häufige Verwendung des Wortes „schmelzen" („sanft geschmolzen" II, 19 Schl.; „in stillen Schmerz geschmolzen" V, 13; „schmelzend und zärtlich" IV, 14; „ich will alle Zauber der Natur in einem Kuß der Liebe zusammenschmelzen" IV, 14; „er verband alle Größen seines Geschlechts im lieblichsten Schmelze" I, 1; „wo in warme Tränen felsenharte Mörder schmelzen" V, 13; „schmelze sie zusammen in *einen* plötzlichen Schall usw." III, 2).

Bedenklicher noch sind die Stellen des höchsten Affekts, wo ein *starkes Pathos* erforderlich war. Hier hat sich der Dichter Ausdrücke und Wendungen geleistet, die in ihrer Übertreibung als völlig mißlungen bezeichnet werden müssen. Als besonders bezeichnende Beispiele können gelten: die nächtliche Szene in „furchtbarer Wildnis", wo Verrina dem Bourgognino sein Geheimnis mitteilt, daß Fiesco sterben müsse (III, 1); die Szenen an der Leiche Leonores (V, 13), wenn er unter anderen den Calcagno „wütend in seine Arme drückt", ihn „an den Leichnam zwingt und ihm den Kopf dagegen drückt": er habe sie auch geliebt und solle nun auch seine Verzweiflung — ihm zum Troste — teilen; die Verfluchung Bertas durch ihren Vater (I, 12). Diese Szenen enthalten die stärksten Proben eines gesuchten und bis zur Verzerrung geschraubten Ausdrucks. Man vergleiche folgende Auslassungen: „Folge mir dahin, wo die Verwesung Leichname morsch frißt, und der Tod seine schaudernde Tafel hält, dahin wo das Gewinsel verlorner Seelen Teufel belustigt und des Jammers undankbare Tränen im durchlöcherten Siebe der Ewigkeit ausrinnen, dahin, mein Sohn, wo die Welt ihre Losung ändert und die Gottheit ihr allgütiges Wappen bricht — dort will ich zu dir durch *Verzerrungen* sprechen usw." ... „Hätte der Frost des Alters oder der bleierne Gram den fröhlichen Sprung deiner Geister gelähmt, hätte schwarzes, klumpigtes Blut der leidenden Natur den Weg zum Herzen gesperrt, dann wärst du geschickt, die Sprache meines Grams zu ver-

stehen usw." (III, 1). „Ach (mit frechem Zähneblecken gen Himmel), hätt' ich nur seinen Weltbau zwischen den Zähnen. Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen, bis sie aussieht wie mein Schmerz" . . . „O pfui! so etwas kann die Hölle kaum kitzeln — erst wirbelt sie mich künstlich auf der Freude letztes glättestes Schwindeldach, schwätzt mich bis an die Schwelle des Himmels — und dann hinunter usw." (V, 13). Andere besonders bezeichnende Stellen einer ähnlichen, sich selbst überbietenden bombastischen Redeweise finden sich I, 14, Schl.: „Allgemein sei die Luft; der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!" I, 12: „Dein Leben sei das gichtrische Wälzen des sterbenden Wurms, der hartnäckige zermalmende Kampf zwischen Sein und Vergehen!" „Dieser Fluch hafte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat; wo nicht, so magst du ihn nachschleppen längs der Ewigkeit, bis man ausfindig macht, wo die zwei Enden ihres Ringes ineinander greifen." Aber auch anderwärts begegnen derartige Kraftstellen. III, 2: „Tief unten den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande zu lenken, schlagen zu sehen unvergoltene Wunden, wenn sein kurzarmiger Grimm an das Geländer der Majestät ohnmächtig poltert." V, 5: „Die Ufer, könnten's sie's, verließen ihre Pflicht, gäben Genua dem Meere preis und tanzten hinter seiner Trommel." V, 16: „Bei allen Schauern der Ewigkeit, einen Strick wollt' ich drehen aus meinen eigenen Gedärmen und mich erdrosseln, daß meine fliehende Seele in gichtrischen Schaumblasen dir zuspritzen sollte" usw.

Besonders häufig vergriff sich der Dichter auch darin, daß er die Personen in einer prahlerischen Weise sich selbst charakterisieren ließ. „Schon Iffland tadelte mit Recht, daß sich die Personen selbst zu gut kennen und zu oft selbst charakterisieren. Nicht immer ist die Formel so glücklich, wie wenn Fiesco sagt: ‚die Blinden in Genua kennen meinen Tritt' oder der alte Doria: ‚ich bin gewohnt, daß das Meer aufhorcht, wenn ich rede'; manches klingt eher renommistisch und phrasenhaft" (Minor I, S. 68); vgl. auch Kühnemann S. 176. Schiller selbst erkannte diese Schwäche der dichterischen Sprache sehr bald, und wiederum ist die Selbstkritik, die er anlegte, und daß er sie mit solcher Klarheit und so bald anlegen konnte, der beste Beweis für seine fortschreitende Reife. Schon während der Bearbeitung des Dramas für das Theater schrieb er an den Intendanten von Dalberg: „Die blühende Sprache ist auf der Bühne mehr als auffallend — sie ist lächerlich, und solche langen Monologe ermüden."

Im Dialog der Staats- und Gesellschaftsszenen ist der Dichter bemüht, „sich den pointierten, antithesenreichen, witzelnden Konversationston anzueignen, in welchem sich die höheren Kreise Deutschlands im 18. Jahrhundert gefielen. Aber seine Sprache hat dadurch künstlerisch nur wenig gewonnen: sie wird unglaublich affektiert, geschraubt und pretiös, wenn der Dichter seine Personen in diesem ihm unbequemen Stile reden läßt, und sie wird bis zum Faden unerträglich, sobald zwei Personen sich in diesem

Ton zu überbieten suchen" (Minor S. 65 f.). Am stärksten mißlungen ist in dieser Beziehung das Gespräch der Gräfinnen Leonore und Julia (II, 2). Hier blieb Schiller auch im Ausdruck weit unter dem Konversationston der vornehmen Kreise; Wendungen wie „abgeschmackt", „eine häßliche Unart, die Sie schwerfällig und albern macht" und vollends „gutes Tierchen", alle aus dem Munde der Gräfin Julia, sind Entgleisungen, obwohl sie vom Dichter offenbar absichtlich als für den Charakter der Gräfin Julia bezeichnend gewählt sind.

C. Literarhistorische Betrachtung.

1. **Literarische Einflüsse.** Die erste Anregung zu dem Drama empfing der Dichter wohl durch die Lektüre Rousseaus. In der „Erinnerung an das Publikum", die Schiller für die Anschlagzettel bei der ersten Aufführung des Stückes in Mannheim (11. Januar 1784) verfaßte, rühmt er von dem Helden Fiesco, „daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug". Dabei dachte er offenbar an jene Stelle in Rousseaus „Denkwürdigkeiten", die er schon in der Besprechung der Räuber verkürzt angezogen hatte: „Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halbgroßen Menschen wählte, wie es in ruhigen Staaten Tausende gibt, sondern große Tugendhafte und erhabene Verbrecher. In der neueren Geschichte gab es einen Mann, der seinen Pinsel verdient, und das ist der Graf von Fiesque, der eigentlich dazu erzogen wurde, um sein Vaterland von der Herrschaft der Doria zu befreien. Man zeigte ihm immer den Prinzen auf dem Throne von Genua; in seiner Seele war kein anderer Gedanke als der, den Usurpator zu stürzen". So stand Fiesco als ein Held Plutarchscher Art (vgl. die Räuber I, 2: „Mir ekelt vor diesem tintenkleckſenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen"), als ein großer Mensch vor der Seele des begeisterten Jünglings. In der Darstellung Rousseaus erschien Fiesco als der Befreier der Republik von der Tyrannei. Bei näherem Zusehen indes, bei dem Studium der Geschichte (vgl. oben S. 54 f.) mußte sich dies Bild verschieben: aus dem Befreier wurde ein neuer Tyrann, aus dem großen Tugendhaften ein erhabener Verbrecher. So läßt sich die Zwiespältigkeit in der Seele von Schillers Fiesco (s. oben S. 65 f.) auf die Nachwirkung der ersten Anregung zurückführen.

Auf die Gestaltung des Dramas gewann vor allem Shakespeare großen Einfluß. Unwillkürlich stellen sich zusammen: die Tierfabel des Fiesco II, 8 und die Fabel des Menenius Agrippa im Coriolan I, 1; die Maske der Narrheit Fiescos II, 4 und 8 mit der von Hamlet angenommenen Maske, das „Sein und Nichtsein" im zweiten großen Monolog Fiescos III, 2 mit dem schon in den Räubern (s. oben S. 39) verwerteten Monologe Hamlets III, 1; die Scheinkomödie, welche Fiesco vorbereitet III, 6, 10 und 11 und in gewissem Sinne auch vorführt IV. 12, und das Schauspiel, durch welches Hamlet für sich die Schuld

des Königs zu erweisen sucht. Auch die Szene III, 1 ist dem Hamlet „unreif nachgeahmt". An den Julius Cäsar Shakespeares erinnert der Dichter selbst ausdrücklich durch die Worte Leonores V, 5: „Ich bin Portia"; aber auch durch eine Reihe gleichartiger Vorgänge; vgl. die Szene II, 14, in welcher über das Leben der zwölf Senatoren entschieden wird, und die Szene im Julius Cäsar IV, 1, wo die Triumvirn über die Proskription ihrer Gegner verhandeln; den Fußfall Verrinas V, 17 unmittelbar vor dem tückischen Attentat auf Fiesco und den Fußfall des Metellus Cimber und seiner Genossen unmittelbar vor der Ermordung Cäsars III, 1; den Verrat der Verschwörung durch den Mohren hart vor ihrem Ausbruch IV, 7 und den ähnlichen Verrat des Artemidorus im Julius Cäsar III, 1. Selbst im Ausdruck klingt einzelnes an den Julius Cäsar an; der Bau der Rede Fiescos IV, 6 gleicht dem Bau der Rede des Brutus dort III, 2.

Neben Shakespeare wirkte Lessing durch seine Emilia Galotti ein, vgl. J. Frank a. a. O. S. 336 ff. Die Bertaepisode ist die ins Brutale gesteigerte Emiliatragödie, Gianettino ein karikierter Prinz von Guastalla und sein Lomellino ein unbedeutender Marinelli (E. Schmidt, S. XXIX). Die Begegnung Gianettinos und Bertas in der Lorenzokirche (I, 6) erinnert an die Begegnung des Prinzen mit der Emilia bei den Dominikanern; Verrina hat vieles in seinem Temperament und Charakter mit Odoardo gemein. Das Virginiamotiv, aus dem Lessing seine Emilia umschuf, wird von Schiller im Fiesco wiederholt benutzt, besonders eindrucksvoll in der Bildszene des Malers Romano (II, 17), und diese ganze Szene wiederum ist nur eine Nachahmung der Contiszene in Lessings Emilia (I, 4), obschon sie weit hinter ihrem Vorbild zurückbleibt. Endlich finden wir im Fiesco zahlreiche Anklänge an die Räuber (vgl. die Nebenthemata S. 75 ff.).

2. **Die Theaterbearbeitung.** Vom 1. September 1783 an war Schiller auf ein Jahr als Theaterdichter in Mannheim von Dalberg verpflichtet worden, unter andern mit der Bedingung, eine Bühnenbearbeitung seines Fiesco zu liefern. Da Plümicke, der schon die Räuber für die Berliner Bühne bearbeitet hatte (s. oben S. 43), auch eine Bearbeitung des Fiesco nach der Buchausgabe versprochen hatte, eilte Schiller ihm zuvorzukommen und kündigte die Umarbeitung in der Gothaschen Gelehrten Zeitung unter dem 22. Oktober 1783 an: „Unüberwindliche Schwierigkeiten, die sich bei der Aufführung des Fiesco gezeigt haben, veranlassen mich, die zweite Hand an dieses Schauspiel zu legen, um ihm eine mehr theatralische Gestalt zu geben. Ich ersuche also jedwede Schauspielgesellschaft, die meinen Fiesco zu geben gesonnen ist, sich an niemand als unmittelbar an mich selbst zu wenden und denselben nach keiner andern Veränderänderung als der meinigen zu spielen, welche in wenigen Monaten in Manuskript zu haben sein wird."

Schiller litt in jener Zeit an immer wiederkehrenden Fieberanfällen; so verzögerte sich die Fertigstellung der Bearbeitung bis zum Ende des Jahres. Erst Mitte Dezember konnte er Dalberg das Manuskript über-

geben. „Die Bühnenbearbeitung des Fiesco war kein Erzeugnis weihevoller Stunden, wie sie dem Bearbeiter der Räuber keineswegs gefehlt hatten. Sie wurde einem kranken, unlustigen Mann durch die Verhältnisse abgerungen und abgenötigt. Schiller fügte sich in allem und jedem den Wünschen der Theaterleute und des Mannheimer Theaterpublikums. Es lagen ihm von vornherein bestimmt formulierte Anforderungen und Wünsche vor" (Minor a. a. O. II, S. 199).

Über die vorgenommenen Veränderungen berichtet eingehend Minor (S. 200 ff.). Einmal kürzte und besserte Schiller an den „Frauenzimmerrollen", deren Tadel er als berechtigt anerkannte. So wurde das Verhältnis Calcagnos zu Leonore gestrichen. Dann wurde die Bertaepisode erweitert durch Zusätze, „welche den Einfluß der Emilia Galotti noch deutlicher machen, als die ursprüngliche Fassung dieser Szenen". Die Entehrung Bertas milderte Schiller in eine Entführung (Berta: „Ich bin keine Mißhandelte. Der allmächtige Blick der beleidigten Tugend entwaffnete den feigen Verführer. Er floh mit Beschämung fort, und die Vorsicht rettete deine Berta" ..... Bourgognino: „Rettete? Und deine Tugend unverletzt? Und ohne Schamröte darf ich dich als meine Gemahlin durch Genua führen?"), wonach freilich der furchtbare Fluch Verrinas, soweit er auch die Tochter trifft, nicht mehr berechtigt erscheint.

Die Hauptveränderung betraf jedoch den Schluß des Dramas. Der Dichter wünschte die tückische Tat Verrinas zu beseitigen, setzte sich darum ganz über die geschichtliche Wirklichkeit hinweg und läßt Fiesco auf der Höhe des Sieges dem Purpur *entsagen* und dafür das Los „*des glücklichsten Bürgers von Genua*" wählen. Aber er streicht wunderbarerweise gerade die Szene, welche die beste Vorbereitung auf solche Wendung hätte werden können, die erste große Krise in dem inneren Kampfe Fiescos, den Monolog II, 19 (s. oben S. 65), verkürzt dagegen den andern Monolog III, 2 gerade um die bedeutsamsten Bestandteile, die das schöpferische Walten des monarchischen Genius schildern (s. oben S. 66), läßt den Dialog IV, 14, in welchem Leonore den Gatten beschwört, zu entsagen, auch mit dem letzten Ergebnis bestehen und knüpft die neue Wendung an den Großmutswettstreit des Fiesco und Andreas an und an dessen letzte Worte: „Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist — und Genua glücklich?" Darauf antwortete Fiesco zunächst wie in der ersten Bearbeitung: „Mußt' ich diesen Mann erst *stürzen*, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu *gleichen*?" Dann aber sind die folgenden Worte: „Nun, ich machte Größe mit Größe wett. Wir sind fertig, Andreas! Und nun Verderben gehe deinen Gang!" und damit die sittlich bedenkliche Art jenes Großmutswettstreites (vgl. oben S. 71) gestrichen, und es folgt ein Monolog, der in gewissem Sinne das aufnimmt, was der beseitigte Monolog II, 19 angeregt hat, und das vorwegnimmt, was Verrina V, 16 gegen die Ehrsucht Fiescos sagt:

„Sorglos setzt er sich auf das weiche Polster seiner Redlichkeit schlafen; fürchtet nichts, weil er Genua glücklich machte — und was will *ich*? —

Gestehe dir die vermessene Falschheit, Fiesco! Nicht die Not deines Vaterlandes, nicht Erbarmen mit leidenden Bürgern, — strafbare Ehrsucht hat deinen Arm bewaffnet. Nach einer Krone streckst du diese diebische Hand aus — du vertilgst den Tyrannen nur, einem mächtigern Platz zu machen. Noch ist es Zeit! noch! — Genua liegt noch in süßem, friedlichem Schlummer, ahnet den Sturm nicht, den ich über ihm in pechschwarzen Wolken sammle. Noch, noch kann ich umkehren! Ein Wink von mir entwaffnet das Rebellenheer; die türmende Flut des Aufruhrs kehrt wieder in das Gestade der Gesetze. — — Ha, Feiger! Und vor dir selbst willst du fliehen? Genua zu erobern, bist du gewiß und verzagst, dich selbst zu besiegen? — Vorwärts! Vollende deine Größe, Fiesco! Geh zuvor Stirne gegen Stirne der Versuchung entgegen, dränge dich erst so nahe — so nahe an den Purpur hin, daß nichts mehr zu tun ist, als die Hand nach ihm auszustrecken — und dann trete weg und entsag ihm! (Er geht, steht plötzlich still, kehrt zurück und bleibt vor dem Palast des Andreas stehen.) Was du bist, bin ich schon, Herzog, aber nimmermehr kannst du werden, was ich bin. Der Frost des Alters zog deine Brust zusammen. Der Begierden hochspringende Quelle ist vertrocknet in deinem Herzen. Hier (auf seine Brust schlagend) ist Jugend, brausendes Blut, wütender Durst nach Gewalt und Vergötterung; Fiescos Ehrgeiz ringt mit Fiescos Tugend. Ein fürchterlicherer Gegner, Andreas, als du jemals auf deinen Meeren fandest, der den ersten nach Gott überwältigte, der Legionen Engel von der Brust des Unendlichen riß — und Fiesco hat ihn bestanden. (Das Heer der Verschworenen marschiert langsam und still auf den Platz.) Der Entschluß steht felsenfest! (Er eilt zu dem Heere hin.) Wohlan, meine Brüder! (Er schwingt das Schwert und ergreift eine Fahne.) Im Namen Gottes und der gerechten Sache! (Indem er an ihrer Spitze gegen das Tor eilt.) Fiesco und Freiheit!"

Die eigentlichen Kampfesszenen werden dann sehr abgekürzt. Gianettino fällt, wie in der ersten Bearbeitung; aber Leonore mischt sich nicht unter die Kämpfenden, stirbt also auch nicht durch des Gatten Hand. Fiesco erscheint als Sieger vor der Signoria, läßt seine Gattin durch Sacco von seinem Siege unterrichten, dem Rat aber durch Calcagno die stolze Botschaft verkündigen:

„Gehen Sie hinauf, Calcagno, und melden Sie den versammelten Vätern, der Graf von Lavagna stehe vor der Signoria mit seinem siegenden Heer, der Eroberer auf seinem Boden; Stadt und Meer seien sein; ganz Genua schwöre zu seinen Fahnen; der Überwinder befehle dem versammelten Rat, auseinanderzugehen. Dieses Schwert sei jetzt das Gesetzbuch, diese Armee der Senat. Sagen Sie, Gnade warte auf Unterwerfung, und Tod auf Weigerung — und die Väter der Republik sollen wählen."

Er empfängt als durchlauchtigster Oberherr die Insignien der fürst-

lichen Würde; dann folgt der letzte Dialog zwischen ihm und Verrina, zunächst ganz in der alten Fassung von V, 16; nur die vergleichende Hinweisung auf den Mohren und den Grund seiner Auflknüpfung ist gestrichen. Verrina beschwört auch hier Fiesco auf den Knien, den Purpur nicht zu nehmen. Fiesco antwortet lächelnd: „Du wirst erstaunen, wie groß er mich kleiden wird." Da springt Verrina auf und mit dem Ausruf: „Aber nur auf der Bahre!" führt er einen Streich nach Fiesco. Das Geschrei des Volkes: „Fürstenmord, Fürstenmord!" zeigt ihm, daß „Genua selbst den Arm des Mörders aufhalten wolle": „Rasender Tor, der du warst, Verrina!" ruft er. „Ein Mörder wolltest du werden in deinem sechzigsten Jahr[79], die Freiheit dieses Volkes zu verteidigen, und vergaßest zu fragen, ob dieses Volk auch befreit sein will?" So wirft er das Schwert dem Fiesco vor die Füße, erklärt sich als sein Gefangener und bereit, auf das Schaffot zu steigen als der erste unter Fiescos Regierung, aber sicherlich nicht als der letzte. Das Volk ruft: „Verräter, stirb! Majestätsverletzer!" Dann erklärt Fiesco mit ruhiger Größe:

„Wie schmeichelhaft ist mir diese Wut, Genueser! Jetzt seid ihr da, wo euch Fiesco erwartete. Sicher und schreckenlos kann ich jetzt euren Thron besteigen, da eure Liebe zu mir auch dem allmächtigen Ruf der Freiheit nicht mehr Gehör gibt, da euer furchtbarster Sachwalter sich selbst in die Hände des Henkers liefert, da mit dem Haupt des Verrina die tausendköpfige Hyder Empörung ermordet zu meinen Füßen fällt. Jetzt, Genueser, haben Zweifel und Furcht an meinem Entschluß keinen Anteil mehr — ein Diadem erkämpfen ist groß, es wegwerfen göttlich. Seid frei, Genueser! (er zerbricht das Szepter und wirft die Stücke unter das Volk) und die monarchische Gewalt vergehe mit ihrem Zeichen!"

Das Volk jauchzt: „Fiesco und Freiheit!" Fiesco aber erklärt dem erstaunten Verrina:

„Mit Drohungen wolltest du mir einen Entschluß abnötigen, den mein eigenes Herz nicht geboren hat? — Genuas Freiheit war in diesem Busen entschieden, ehe Verrina noch dafür zitterte — aber Fiesco muß selbst der Schöpfer sein — (Verrinas Hand ergreifend mit Wärme und Zärtlichkeit) und jetzt doch mein Freund wieder, Verrina?" Verrina, begeistert in seine Arme stürzend: „Ewig".

Fiesco (mit großer Rührung einen Blick auf das Volk geworfen, das mit allen Zeichen der Freude noch auf den Knien liegt): „Himmlischer Anblick — belohnender als alle Kronen der Welt! (Gegen das Volk eilend.) Steht auf, Genueser, den Monarchen hab' ich euch geschenkt — umarmt euren glücklichsten Bürger!"

Danach ist alles, was Fiesco nach jenem letzten Monolog mit seinem emphatischen Schlußwort: „Der Entschluß steht felsenfest!" selbst tut und

---

[79] Selbstkritik des Dichters an seiner früheren Darstellung; Aufdeckung des in dieser enthaltenen Widerspruchs; vgl. oben S. 73 u. 83.

mit sich tun läßt, eine Scheinkomödie. Die tückische Mordtat Verrinas und sein seltsames Schlußwort: „Ich gehe zum Andreas!" wird zwar beseitigt, ebenso aber der Wettstreit der Erhabenheit in der ursprünglichen Fassung, nach welchem Verrina über Fiesco, Andreas über Verrina hinauswuchs (s. oben S. 73). Der Dichter zerstört mit dieser Veränderung nicht nur den Charakter Fiescos, sondern auch die Einheitlichkeit in der großen Bewegung der Haupthandlung (s. oben S. 80 ff.), ohne doch etwas Besseres dafür an die Stelle zu setzen. Denn die Durchführung des psychologischen Themas (innerer Kampf zwischen Tugend und Krone, s. oben S. 67) bleibt auch hier noch kümmerlich, und der Versuch, Fiesco zum alleinigen Mittelpunkt einer Darstellung der Erhabenheit zu machen, mißglückt, weil die Entwicklung der Handlung aus äußeren und inneren Gründen gleich unwahrscheinlich ist.

Daß Schiller selbst von diesem Ausgang nicht sehr befriedigt war, geht unter anderem auch daraus hervor, daß er sich zwei Jahre später (1785), als er das Stück für das Leipziger Theater abermals umarbeitete, entschloß, zu dem ursprünglichen Schluß zurückzukehren. In der Leipziger Bearbeitung wird der Held von Verrina ermordet. So sehen wir Schiller zwischen den Brutus- und Cäsarmächten in der Brust seines Helden immer wieder unsicher schwanken. „Welches Ideal wird siegen? Das ist die Frage, die Schiller ohne zielsichere Bewältigung, einmal nach Seiten der Herrschsucht, das andere Mal im Sinn republikanischer Selbstüberhebung beantwortete" (Erich Schmidt, S. XXIV). Bezeichnend ist es auch, daß von der Schillerschen Theaterbearbeitung bei Lebzeiten des Dichters nichts veröffentlicht wurde. Die Plümickesche Bearbeitung erschien 1784 im Druck; das nähere vgl. Minor I, S. 209 f. Unter den übrigen Theaterbearbeitungen ist noch die Wiener nennenswert, die Kaiser Joseph II. eigenhändig für das Burgtheater herstellte (erschienen 1807).

3. **Aufnahme und Wirkung.** In Mannheim wurde das Stück am 11. Januar 1784 zum erstenmal in der neuen Bearbeitung aufgeführt. Es fehlte nicht an Beifall bei einzelnen Szenen, aber daß die Wirkung nicht durchschlagend war, geht schon daraus hervor, daß die Aufführung des Stückes nur noch zweimal wiederholt wurde. Schiller selbst schrieb über die Aufnahme: „Den Fiesco verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hierzulande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut, und die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie." Der fremdartige Stoff vermochte das große Publikum nicht zu erwärmen, und die republikanische Freiheitstendenz lag dem Denken der großen Masse noch zu fern. Das will wohl auch Streicher sagen mit der Bemerkung: „Eine Verschwörung in den damaligen ruhigen Zeiten war zu fremdartig."

Trotzdem eroberte sich das Stück in den nächsten Jahren die deutschen Bühnen, aber freilich zumeist in der Bearbeitung Plümickes. Auch als Buch erwarb sich das Stück immer neue Freunde (vgl. die Auflage-

jahre bei Minor I, S. 209 f.), wenn es sich hier auch mit den Räubern nicht messen konnte. Ins Englische wurde es 1796, ins Französische 1799 zum erstenmal übersetzt. Über die Aufnahme bei der deutschen Jugend s. oben S. 44.

So viele Schwächen auch dies Jugenddrama aufweist, so weit überragt es doch alles andere, was die deutsche Literatur damals auf dem Gebiete des historischen Schauspiels großen Stils besaß. Nur einen einzigen Nebenbuhler von Belang hatte es auf diesem Gebiete, Goethes Götz. Aber in der Bühnenwirkung, in dem einheitlichen Gefühl der dramatischen Form ist der Fiesco der älteren Tragödie zweifellos überlegen, ohne daß er darum an innerem Gehalt hinter ihr zurückstünde. So kann man wohl sagen, wenn auch der Fiesco niemals so volkstümlich wie der Götz geworden ist, daß das Schillersche Jugenddrama die Gattung der historischen Tragödie in Deutschland bereicherte und vervollkommnete. Vor allem aber wurde der Fiesco wichtig für die Entwicklung des Dichters selbst. Schiller wurde damit jenem Stoffgebiet, der Geschichte der Neuzeit, zugeführt, auf dem ihm in der Zeit der Reife seine größten Schöpfungen erwachsen sollten. Es ist nicht zufällig, daß im Fiesco mehrfach solche Motive begegnen, die sich wie Vorstudien und Vorarbeiten zur vollkommeneren Ausführung in den späteren Dramen Schillers verhalten. Die große Szene zwischen Andreas und Gianettino II, 13 wiederholt sich in der großen Szene des Don Carlos, wo die Majestät des Großinquisitors sich über diejenige Philipps erhebt V, 10; die Charakterfigur des Sacco, der von sich sagt: „ich bin ein Bettler, wenn die jetzige Verfassung nicht über den Haufen fällt," ist Vorläufer eines Isolani im Wallenstein; den großen inneren Kampf zwischen dem Vollbewußtsein von dem Recht eines geborenen Herrschergenius und der Scheu gegenüber einer historisch gewordenen Herrschermacht kämpft auch Wallenstein durch; der Monolog Fiescos III, 1 erinnert vielfach an den Monolog Wallensteins in Wallensteins Tod, und nicht mit Unrecht nennt Bulthaupt a. a. O. S. 210 Fiesco „einen jungen italienischen Wallenstein; natürlich ohne alle Mystik".

III.

Kabale und Liebe.

Ein bürgerliches Trauerspiel.

Erläuterungen: H. F. W. Hinrichs, Schillers Dichtungen II, 1, S. 81 bis 151. Leipzig 1838. — Ludw. Eckardt, Jena 1859. — H. Düntzer, Leipzig 1878. — L. Bellermann, Schillers Dramen. Berlin 1888. I, S. 156 bis 218. — Kontz: Les drames de la jeunesse de Schiller, Paris 1899.

Programme: G. Kettner, Die Komposition von Kabale und Liebe. Schillerstudien. Pforta 1894. — H. Schreyer, Die dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken. Pforta 1897.

Aufsätze und Abhandlungen: E. Müller, Schillers Kabale und Liebe, eine Studie. Tübingen 1892. — E. Mentzel, Schillers Jugenddramen zum ersten Male auf der Frankfurter Bühne (Archiv für Frankfurts Gesch. IV, S. 64—160). — A. Streicher, Schillers Flucht von Stuttgart aus. Stuttgart und Augsburg, 1836. — A. Eloesser, Das bürgerliche Drama. Berlin 1898. — H. Th. Rötscher, Sekretär Wurm. Zyklus dramatischer Charaktere II. Berlin 1846. S. 131 ff.

Außerdem vgl. die oben S. 2 zusammengestellten allg. Schriften über Schiller.

A. Zur Geschichte der Abfassung.

Schillers Schwägerin, Karoline von Wolzogen, berichtet, daß dem Dichter der erste Gedanke an das Werk in dem Stuttgarter Arrest gekommen sei, als er im Sommer 1782 voller Ingrimm für die zweite Mannheimer Reise büßte. Dann scheint der Plan kurze Zeit geruht zu haben, bis er auf der Flucht (Herbst 1782) in rascher dichterischer Begeisterung plötzlich ausgestaltet wurde. Auch dafür ist unsere Hauptquelle Streicher. Schon auf dem Wege von Mannheim bis Frankfurt, längs der schönen Bergstraße (1. Oktober 1782), bemerkte der treue Weggenosse an dem dumpfen teilnahmlosen Hinbrüten des Dichters, daß ein neuer großer Entwurf seinen Geist beschäftige. Nach der Ankunft in Frankfurt sprach sich dann der Dichter gegen den Freund über das geplante neue Werk aus: es war ein bürgerliches Trauerspiel, was ihm vorschwebte; nach der Titelheldin sollte es zunächst „Luise Millerin" benannt werden. „Dieses Trauerspiel wollte er mehr als einen Versuch unternehmen, ob er sich auch in die bürgerliche Sphäre herablassen könnte, als daß er sich öfters oder gar für immer dieser Gattung hätte widmen wollen" (Streicher).

Sein Eifer für das neue Werk war so groß, daß er sogleich in diesen zwei trüben Frankfurter Wochen einen bedeutenden Teil der Auftritte

niederschrieb. Weiter gefördert wurde das Drama in Oggersheim. Obwohl die materielle Notlage die Umarbeitung und Vollendung des Fiesco gebieterisch erheischte, konnte sich Schiller doch zunächst nicht dazu entschließen, „indem er viel zu sehr mit seinem neuen Trauerspiel beschäftigt war und schon am ersten Abend in Oggersheim den Plan zu demselben aufzuzeichnen anfing. Gleich bei dem ersten Entwurf desselben hatte er sich vorgenommen, die vorkommenden Charaktere den eigensten Persönlichkeiten der Mitglieder von der Mannheimer Bühne so anzupassen, daß jedes nicht nur in seinem gewöhnlichen Rollenfach sich bewegen, sondern auch ganz so wie im wirklichen Leben zeigen könne usw." So eifrig war er beschäftigt, „alles das niederzuschreiben, was er bis jetzt darüber in Gedanken entworfen hatte, daß er während ganzer acht Tage nur auf Minuten das Zimmer verließ". Die langen Herbstabende ging er mehrere Stunden im Zimmer auf und ab, immer in angespanntes Nachdenken über das geplante Drama versunken, während Schleicher auf des Dichters Bitte am Klavier saß und durch sein Spiel des Dichters Phantasie beflügelte. Auf diese Art verflossen Wochen, und erst als er sich über die Anzahl der vorkommenden Personen, und wie sie verwendet werden sollten, ins Klare gekommen war, legte er, widerstrebend und nur der Not gehorchend, den Entwurf beiseite, um den Fiesco zu vollenden. Nachdem er am 7. Dezember 1782 in Bauerbach eingetroffen war, wandte er sich in der Stille des neuen Zufluchtsortes sogleich dem bürgerlichen Trauerspiel wieder zu. Wieweit das Stück schon in Oggersheim gediehen war, geht daraus hervor, daß der Dichter es in Bauerbach in 12 bis 14 Tagen zu vollenden hoffte. Wirklich war es auch im Anfang des Jahres 1783 äußerlich so weit vollendet, daß der Dichter unter dem 14. Januar an Streicher vermelden konnte: „Mein neues Trauerspiel, Luise Millerin genannt, ist fertig." Neue Pläne, Don Carlos und Maria Stuart, beschäftigten seinen Geist. Aber am Ende befriedigte die „Luise Millerin" in ihrer ersten Gestalt den Dichter noch nicht. Dazu kam, daß der Mannheimer Intendant, der in dieser Zeit mit Schiller wieder anknüpfte, und durch Streicher auch von der Luise Millerin gehört hatte, das Stück für seine Bühne zu erwerben wünschte. In einem sehr zurückhaltenden Briefe wies Schiller auf die Besonderheiten seines Stückes hin: „Außer der Vielfältigkeit der Charaktere und der Verrichtung der Handlung, der vielleicht allzufreien Satire und Verspottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart hat dieses Trauerspiel auch diesen Mangel, daß Komisches mit Tragischem, Laune mit Schrecken wechselt, und obschon die Entwicklung tragisch genug ist, doch einige lustige Charaktere und Situationen hervorragen." Als Dalberg darauf sein Verlangen erneuerte, unterzog Schiller das Werk, um es vor allem bühnenwirksam zu machen, einer erneuten Umarbeitung. Offenbar aber hat dabei die aussichtslose Liebesleidenschaft, in der sich der Dichter damals für Charlotte von Lengefeld, die Tochter seiner Bauerbacher Wohltäterin, verzehrte, auf die Dichtung abgefärbt. Das Gewicht der sozialen Schranken zwischen Adel und Bür-

gertum, worunter der Mensch Schiller litt, wirkte vertiefend auf den Zeitgehalt des Dramas. Anderseits verzögert sich durch diese Leidenschaft abermals der Abschluß, so daß das Werk bei der Rückkehr Schillers nach Mannheim Juli 1783 in Wirklichkeit immer noch nicht fertig war.

In Mannheim wurde Schiller zunächst durch den neuen Wirkungskreis und die Herrichtung des Fiesco für das Theater vollauf in Anspruch genommen; infolgedessen kam er erst im Anfang des nächsten Jahres (1784) dazu, an das bürgerliche Trauerspiel die letzte Feile zu legen. Streicher berichtet, daß er dabei „wenig hinzuzufügen brauchte, wohl aber vieles ganz weglassen mußte. Schien ihm nun auch das ganze bürgerliche Trauerspiel ziemlich mangelhaft angelegt, so ließ sich doch an den Szenen, die den meisten Anteil zu erregen versprachen, nichts mehr ändern; sondern er mußte sich begnügen, die hohe Sprache herabzustimmen, hier einige Züge zu mildern und wieder andere ganz zu verwischen".

Es ist bezeichnend für die ganze Arbeitsweise Schillers, für seine Selbstkritik wie für seine Sorgfalt, daß bei näherem Zusehen keines von seinen Jugenddramen sich als das schnellfertige Erzeugnis einer hochgespannten seelischen Erregung uns darstellt, sondern daß jedes erst nach langen Erwägungen und Umarbeitungen seine endgültige Form erhalten hat. Aber während es dem Dichter in den Räubern und im Fiesco nicht gelungen war, der dramatischen Schwierigkeit völlig Herr zu werden und alle szenischen Widerstände zu überwinden, schuf er in seinem dritten Werke, unter energischer Ausscheidung alles Unwesentlichen und Episodenhaften ein technisch vollendetes Drama. Er selbst war sich dessen bewußt, als er nach der letzten Umarbeitung 8. Februar 1784 (an Großmann) schrieb, das neue Drama werde der deutschen Bühne kaum eine unwillkommene Erwerbung sein, „weil es durch die Einfachheit der Vorstellung, den wenigen Aufwand von Maschinerie und Statisten und durch die leichte Faßlichkeit des Plans für die Direktion bequemer und für das Publikum genießbarer ist als die Räuber und Fiesco".

Zur Ostermesse 1784 erschien das Werk mit einer untertänigen Widmung an Dalberg unter dem Titel „Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen von Friedrich Schiller". Den neuen Titel „Kabale und Liebe" (anstelle des ursprünglich in Aussicht genommenen „Luise Millerin") hatte Iffland, der Mannheimer Schauspieler und Verfasser bürgerlicher Dramen, dem Dichter angeraten.

B. Die Besprechung der Dichtung.

1. Der zeitgeschichtliche Hintergrund. Die Handlung bewegt sich nicht auf dem Boden des großen politischen und geschichtlichen, sondern des bürgerlichen Lebens; sie ist Familiengeschichte, aber mit zeitgeschichtlichem Hintergrund. Denn die Zeichnung der sozialen Zustände in Kabale und Liebe trägt zum großen Teil die Züge der damaligen

Gegenwart, des 18. Jahrhunderts in der Zeit vor der französischen Revolution. Wir werden in ein Herzogtum, also einen kleinen deutschen Staat, geführt. Zwar sehen wir den Herzog nicht selbst auf der Bühne, aber wir hören doch genug davon, wie er schaltet in seinem Lande. Mit unumschränkter Macht gebietet er über Leib und Leben seiner Untertanen und er macht davon rücksichtslos Gebrauch, ohne Erbarmen gegen sein Volk. Wie das Vieh verkauft er die Männer als Soldaten nach Amerika, und die Vorlauten, die auch nur Miene zur Kritik machen, läßt er wie „die Maulaffen" niederschießen (II, 2). Dabei preist man ihn als „den schönsten Mann — den feurigsten Liebhaber — den witzigsten Kopf in seinem ganzen Lande" (II, 1), aber von seinem Charakter, seiner Herzensbildung freilich spricht niemand, und seine Vorliebe für das andere Geschlecht, die selbst „die schöne Supplikantin" nicht verschont, ist der Schrecken reiner Weiblichkeit (III, 6). Dieser Fürst wird umgeben von mannigfachen Kreaturen, die sich in seine Gunst teilen, die seine Begierden befriedigen helfen und dafür je nach ihrer Energie und Klugheit von der herzoglichen Macht an sich reißen, soviel sie können. Hier herrscht ein ständiger Kampf, ein fortgesetztes Arbeiten mit Intrige und Kabale, jeder erstrebt rücksichtslos seinen Vorteil auf Kosten des anderen, und man schreckt auch vor einer Ehrlosigkeit, vor einem kleinen Verbrechen nicht zurück, wenn es die Erlangung oder Behauptung der Macht gilt. Es ist eine gemischte Gesellschaft, — Hofbeamte, Mätressen, Minister, aber sie wird zusammengehalten durch die Gunst des Herzogs und durch das gemeinsame Band des Geburtsadels. Sie fühlen sich als die regierende Kaste gegenüber dem regierten Bürgertum, das alle Willensäußerungen der Machthaber geduldig und widerstandslos hinnehmen muß, sich wirtschaftlich aussaugen, an den Pranger stellen, in den Kerker werfen und ins Ausland verschachern lassen muß. Zudem fehlt dem Bürgertum jede Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs; eine unüberbrückbare gesellschaftliche Kluft trennt die adligen von den bürgerlichen Kreisen, so daß auch jede eheliche Verbindung zwischen Angehörigen der beiden Stände ausgeschlossen erscheint.

Es ist keine Frage, die schroffe Scheidung der Stände, die Willkürherrschaft der Fürsten und ihrer allmächtigen Räte, die Mätressenwirtschaft und das von da aus in das Land gehende sittliche und finanzielle Verderben, der Verkauf von Untertanen an eine fremde Macht und für einen fremden Krieg — alles das hatte man in der damaligen Wirklichkeit oft gerade der kleinsten Höfe am deutlichsten vor Augen. Und wenn nun diese Zustände mit kühnem Freimut auf die Bühne gebracht und dort in ihrer Hohlheit mit dem Ausblick auf ihren Zusammenbruch aufgezeigt wurden, so ist der Boden auch hier wie in den Räubern und im Fiesco ein revolutionärer. Auch dieses Drama gehört in die Reihe der *Revolutionsdichtungen*, welche die bald darauf folgende Revolutionsepoche poetisch vorwegnehmen. Das Motto der Räuber in tirannos könnte über der ganzen Jugenddichtung Schillers stehen. Doch läßt sich ein stetiger Fortschritt nicht verkennen. Nachdem Schiller in den Räubern die Re-

volution auf einem unwirklichen, völlig erdichteten Boden als etwas Abstraktes geschildert hatte, nachdem er im Fiesco die Revolution als ein geschichtliches Ereignis vergangener Jahrhunderte seinen selber revolutionäre Luft atmenden Zeitgenossen vorgeführt hatte, griff er mit „Kabale und Liebe" in die unmittelbare deutsche Gegenwart hinein und stellte die Quälgeister und Tyrannen, unter denen das deutsche Bürgertum litt und seufzte, leibhaftig auf die Bühne. So ist hier eine ausgeprägte politisch-soziale Tendenz unverkennbar, und daß dabei das eigene Herz des Dichters stark mitsprach, ist nach dem bisherigen Lebensgang Schillers ohne weiteres verständlich. Er hatte zur Genüge unter der Despotie eines deutschen Kleinfürsten gelitten, hatte am Stuttgarter Hofe Karl Eugens genug vom entsittlichenden Einfluß dieses Regiments gesehen. Es ist kaum zufällig, daß der erste Gedanke an das Stück dem Dichter im Stuttgarter Arrest gekommen war. Vgl. Minor a. a. O. I, S. 112. „Der Plan dieses bürgerlichen Trauerspiels tritt gleichzeitig mit der bürgerlichen Misère in Schillers Leben hervor: den Haß gegen seinen hochgestellten Unterdrücker im Herzen, hat er es im Unglück empfangen; im Unglück hat er das Stück ausgeführt, in welchem Luise Millerin dem Herzog sagen will, was Elend ist. Ein Aufschrei des unterdrückten und duckenden Bürgertums ist es geworden."

2. **Das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung.** Im Vergleich mit den beiden älteren Dramen ist die Zahl der handelnden Personen hier sehr viel mehr beschränkt, auch darin zeigt sich die größere Einfachheit der Handlung. Scheinbar lassen sich die Personen sehr einfach in zwei Gruppen sondern, die adlige Gruppe (Präsident, Ferdinand, Hofmarschall, Lady) und die bürgerliche Gruppe (Miller, dessen Frau, Luise und die Bedienten). Aber mit dieser Einteilung ist nicht viel gewonnen, da sich im Verlaufe der Handlung die Gegensätze mannigfach kreuzen und verändern. Leicht unterscheidet man Gegensätze, die sich durch die Handlung des ganzen Dramas hindurchziehen, und Gegensätze, welche erst im Laufe der Entwicklung heraustreten. Zu den ersten gehören die Gegensätze: I. Präsident und der Major, d. h. Vater und Sohn; II. Ferdinand und Wurm als Rivalen in der Werbung um die Luise; III. Miller und der Präsident, ein Gegensatz, der sich im Laufe der Handlung erweitert zu dem von Bürgerstand und Adel, ja zu dem weiteren von Bürger und Fürst; denn dieser wird von dem Präsidenten in den Konflikt mit dem alten Miller hineingezogen. Daneben werden im Fortgang der Handlung zu Trägern von Spiel und Gegenspiel: 1. Luise Miller und Lady Milford als Nebenbuhlerinnen in ihrer Liebe für Ferdinand; aber auch 2. Lady Milford und Ferdinand mit dem Gegensatz von Werbung und Verschmähung einer Liebe; sodann 3. die Liebenden, Ferdinand und Luise, selbst, als die Eifersucht des einen, der anscheinende Verrat der anderen sie getrennt und zu Gegnern gemacht hat; 4. der Hofmarschall und der Major; ihr Verhältnis führt zu einer Posse von Spiel und Gegenspiel. Endlich

bringt der Schluß unerwartet ein neues kurzes Spiel und Gegenspiel, mit der feindlichen Gegenüberstellung der bisher eng verbundenen Genossen (5.) Präsident und Wurm.

Das alle diese verschiedenen Formen von Handlung und Gegenhandlung Verbindende ist die Kabale = Intrige. Diese scheint der Hauptsache nach erst mit dem III. Akt zu beginnen, als Wurm, nachdem das Mittel des Zwanges fehlgeschlagen war, dem Präsidenten rät, den Sohn durch Kabale von seiner Geliebten zu trennen. Aber wir werden (II, 1) durch die Lady Milford belehrt, daß auch jener Zwang, die dem Major aufgenötigte Verbindung mit ihr, ein Werk nicht nur einer Hofkabale, durch welche der Präsident sich das ihm unentbehrliche Vertrauen des Fürsten dauernd sichern, diesen „in dem Netze seiner Familie halten" will (I, 5), sondern mehr noch eine Liebesintrige, ein Werk der Lady selbst sei. Der Charakter der Intrige teilt sich dann dem Rivalentum aller übrigen Personen mit und schafft innerhalb jener beiden großen Intrigen einerseits des Präsidenten gegenüber seinem Sohn, anderseits der Lady Milford gegenüber ebendemselben eine Reihe von kleinen Intrigen: in dem Verhältnis der Lady Milford zur Luise, die von jener in den Dienst genommen werden soll, um dadurch ihren Besitz für den Major unmöglich zu machen; in dem Scheinverhältnis des Hofmarschalls zum Major, wo die jenem aufgenötigte Rolle zur Posse einer Intrige führt, endlich in dem Verhältnis der Liebenden selbst, wenn die Geliebte gezwungen zu sein meint, wider ihren Willen eine Scheinintrige von gleichwohl furchtbarstem Ernst gegen ihren Geliebten ins Werk zu setzen. Eine gemeinsame Intrige verbindet in der dargestellten Handlung den Präsidenten und seinen Sekretär; in Wahrheit aber sind auch sie intrigante Rivalen, die sich, durch gemeinsame Schuld gefährdet, gegenseitig argwöhnisch zu überwachen haben[1], bis zum Schluß die Maske von beiden fällt und sich zeigt, daß die scheinbare Kreatur des Präsidenten doch den Meister überragt (ähnlich wie der Mohr den Fiesco). Allein in dem Verhältnis Millers zum Präsidenten ist nichts von einer Intrige, sondern nur gerader und offener Gegensatz. Das Ergebnis ist, daß auch hier wie in den Räubern und im Fiesco (vgl. S. 24) die Intrige zu dem die Handlung und den Charakter des Dramas Bestimmenden wird.

3. Die Motive. Wir beginnen mit demjenigen Motiv, das aus der zeitgeschichtlichen Tendenz des Dramas abgeleitet werden kann, dadurch wird zugleich das oben entworfene Bild des Hintergrundes vertieft. Wir sehen einen allmächtigen Minister, der seinen ganz dem Genusse lebenden gewissenlosen Fürsten völlig in der Hand hat (vgl. das Verhältnis Marinellis zu dem Prinzen in der Emilia Galotti). Seine

[1] I, 5: Präsident: „Wenn Er plaudert —" Wurm: „So zeigen Exzellenz meine falschen Handschriften auf!" (Geht ab.) Präsident: „Zwar bist du mir gewiß! Ich halte dich an deiner eigenen Schurkerei, wie den Schröter am Faden!"

Gewalt[2] braucht er so despotisch, daß der Despotismus zur Anarchie wird. Er ist zu dieser Macht gelangt „durch Hinwegräumung seines Vorgängers", die von einer Intrige der „biegsamen Hofkunst" vorbereitet, durch tückischen Verrat eingeleitet wurde (III, 1) und mit einer Mordtat (III, 4) endete, die „blutig in das Inwendige ihres Urhebers einschneiden", „den ewigen Skorpion des Gewissens" in ihm wachrufen sollte (I, 7) und die Strafe des Blutgerüstes gewärtigen ließ (V, Schluß). Andere sind teils als gelehrige Schüler und tätige Mithelfer (Wurm)[3], teils als einfältige, aber den Nutzen mit hinwegnehmende Kreaturen (Hofmarschall) in das Verbrechen hineinverstrickt, bei dem auch falsche Briefe und Quittungen eine Rolle gespielt haben (I, 5; III, 2). So stellt sich eine Reihe von schurkischen Personen dar, in welcher der Nächste den Voraufgehenden immer an Charakterlosigkeit oder Schurkerei übertrifft: der Herzog, Hofmarschall, Präsident, Wurm. Ihr Treiben aber enthüllt ein Schauspiel großer und kleiner Hofkabalen, um das sich in weiteren Kreisen herumlegt: das Schauspiel einer kupplerischen und verschwenderischen Mätressenwirtschaft, eines Untertanenverkaufs — die stärkste Bezeugung äußerster Gewissenlosigkeit eines Fürsten — und eines allgemeinen Ruins des Landes. Und den wirklichen Zeiterscheinungen entsprechend wird auch gezeigt, wie diese höfische Fäulnis auch die bürgerlichen Kreise angefressen hat; ihr zersetzender Einfluß tritt außer bei Wurm auch namentlich an der Mutter hervor, die geblendet vom Glanz des adligen Freiers und Liebhabers und aus selbstischen, genußsüchtigen Gründen das Verhältnis der Liebenden kupplerisch nährt (vgl. I, 1 und 2). Demgegenüber treten die ersten Freiheitsregungen eines gesunden, ehrenfesten Bürgersinnes (Miller, der Kammerdiener), die Auflehnung einer die Standesvorurteile verachtenden, über die Hohlheit, Unwahrheit und sittliche Fäulnis der höfischen Kreise sich erhebenden, wahrhaft adligen Natur (Ferdinand), endlich der Ausblick auf die stolze Anschauung eines fremden freien Volkes in der Lady Milford, welche „Erbarmen gegen das deutsche Volk" lehren will (IV, 9). — Die Absicht des Dichters, die Darstellung dieser Verhältnisse zu einem Hauptmotiv des Dramas zu machen, tritt deutlich genug hervor; dasselbe wird sich etwa so fassen lassen: Aufdeckung der sittlichen Fäulnis, die von der Willkürherrschaft eines gewissenlosen Hofes und seiner Kreaturen ausgeht; die ersten Regungen einer auf Befreiung von diesem Zwang gerichteten Gegenbewegung. (Hauptmotiv I.) Somit liegt das Motiv in einer Linie mit dem verwandten in den Räubern s. S. 22, im Fiesco s. S. 60; vgl. auch die Emilia Galotti. Auch rechtfertigt der Ausgang diese Auffassung; denn er zeigt den

[2] „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum." — Er will dem Sohne die ebene Straße „zunächst nach dem Throne" öffnen, „zum Throne selbst, wenn anders die Gewalt so viel wert ist, als ihre Zeichen" (I, 7).

[3] Dieser darf zum Präsidenten sprechen „wie ein Verdammter zum Mitverdammten" (III, 1).

inneren Zusammenbruch jenes sittlich hohlen Despotismus und der damit zusammenhängenden Zustände, nachdem sie durch den Mund der Favoritin des Fürsten selbst ausdrücklich gerichtet worden sind, das häusliche Glück zweier Familien vernichtet, die Hauptschuldigen aber, ehe sie das richterliche Urteil für ihre Verbrechen empfangen, ebenda gestraft sind, wo die Strafe sie am empfindlichsten traf: der Präsident durch den Verlust des Sohnes, den groß zu machen seines Lebens Ziel und selbst seiner Verbrechen Grund gewesen war[4], der Sekretär durch den erschütternden Untergang der Luise, deren Besitz er durch seine Kabale hatte erringen wollen, deren Tod er nicht gewollt, aber doch verschuldet hat.

Aber die eigentliche *Durchführung dieses Themas* fordert manche Fragen heraus. Es wird mehr ein Hintergrund für soziale Kämpfe gezeigt als diese selbst, und mehr der Dichter nimmt sie auf als die handelnden Personen. Der *Major* droht, um seine persönliche Angelegenheit zu retten, mit der Aufdeckung der verbrecherischen Herkunft der alle niederdrückenden Willkürherrschaft seines Vaters; der alte *Miller* kämpft mannhaft und tapfer, aber doch nur einen Kampf der Verteidigung, nämlich für die Wahrung des eigenen Hausrechts; *Luise* erkennt wohl die schmachvollen Zustände in den regierenden Kreisen und klagt sie an[5], unterwirft sich aber dem Zwang so willenlos, daß sie sich zur Vernichtung ihrer Ehre und ihres besseren Selbst zwingen läßt; die *Lady Milford* endlich, welche ebenfalls das sündliche Treiben brandmarkt, hat an demselben doch selbst — schwerlich ganz blind — teilgenommen. Weil der Dichter Zustände seiner Zeit zeichnet, wagt er nicht die Sprache zu führen, die er im Fiesco, und die Lessing in der Emilia Galotti bei der Zeichnung vergangener und fremder Zustände führen konnten. So werden die aus der *Familiengeschichte* entnommenen Motive zu den eigentlichen Hauptmotiven.

Zu dem nächstliegenden dieser *Hauptmotive* leitet der Titel „*Kabale und Liebe*". Es wird uns vorgeführt *der Kampf einer starken Liebe mit einer zweifachen Intrige*, sowohl derjenigen, die vom Präsidenten und Wurm, wie derjenigen, die von der Lady Milford ins Werk gesetzt wird (*Hauptmotiv* II). Dieser Kampf ist zugleich ein Kampf der Freiheit und der natürlichen Rechte des Herzens mit dem Zwange verkehrter Standesvorurteile, der verbildeten gesellschaftlichen Verhältnisse, der „Konvention", der „Mode" und der Kabale.[6] Aber die

[4] „Wem zulieb bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen? . . *Wem* hab' ich durch die Hinwegräumung meines Vorgängers Platz gemacht?" usw. (I, 7).

[5] III, 6: *Luise*: „Der Herzog, der meinen Vater auf Tod und Leben richten lassen *muß*, weil einige Bösewichter wollen; der zu dem ganzen Prozeß der beleidigten Majestät nichts hergibt, als eine Majestät und fürstliche Handschrift."

[6] *Ferdinand* (I, 4): „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen? . . . Ich bin ein Edelmann. — Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall" usw. — II, 3: „Sie werden mich an Stand — an

Durchführung auch dieses Motivs gibt zu manchen Bedenken Anlaß. Was tut Ferdinand, der Hauptheld dieses Kampfes, ihn durchzuführen? Er versucht zwar am Ende des zweiten Aufzugs alle „menschlichen Mittel", seine Liebe und Geliebte dem Vater gegenüber zu verteidigen, und ist schließlich sogar entschlossen, ein „teuflisches" anzuwenden, nämlich die Ehre und das Leben des eigenen Vaters auf das Spiel zu setzen, um die Ehre der Geliebten zu schirmen — aber er wird bald darauf sehr wenig heldenhaft das Opfer einer außerordentlich plump angelegten Intrige und läßt seine Liebe umschlagen in die Leidenschaft zerstörender Eifersucht. Die Heldin anderseits verleugnet, wenn auch gezwungen, ihre Liebe, wird dem Geliebten äußerlich und sich selbst innerlich untreu und läßt so ihre Liebe wenigstens anscheinend umschlagen in Verrat. So ist der Ausgang des Kampfes nicht der Sieg der Liebe, sondern ihre Selbstvernichtung, und soweit ist das bezeichnete Motiv (II) höchstens in der ersten Hälfte des Dramas durchgeführt; in der zweiten ist es zu einem anderen geworden, zu einem Motiv psychologischer Art: der Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Leidenschaft der Eifersucht (Hauptmotiv III).

Aber auch hier fordert die Durchführung Bedenken und zwar der stärksten Art heraus, weil sie auf dem sittlichen Gebiet liegen. Der Tatbestand ist dieser: Eine ehrlose Handlung wird der Luise aufgenötigt; sie wird nicht etwa nur zum Aufgeben ihrer Liebe, sondern zum Verrat an derselben, zur Selbsterniedrigung gezwungen. Um das Leben des Vaters zu retten, wird die Tochter bestimmt, einen Brief an den Hofmarschall zu schreiben, der ihr Verhältnis zu dem Major als eine „unerträgliche Maske" bezeichnet, sein mannhaftes Eintreten für ihre Ehre seinem Vater gegenüber (II, 7) als eine „possierliche" Komödie, von der sie sich, um nur nicht laut aufzulachen, durch eine Ohnmacht befreit habe; der Brief bekundet ferner ihr „zärtliches" Einvernehmen mit dem Hofmarschall und gibt diesem zum Schluß Anweisung, wie er hinter dem Rücken des Majors zu einer Zusammenkunft mit ihr gelangen könne. Sie hat dann schließlich „das Sakrament darauf zu nehmen, diesen Brief für einen freiwilligen zu erkennen" (III, 6). — Begründet wird die Möglichkeit dieses Schrittes dadurch, daß sie das Leben ihres Vaters gefährdet sieht. Vater und Mutter sind verhaftet worden (III, 1 u. 3); der Vater, wie ihr gesagt wird, ist wegen „Verletzung der Majestät des Herzogs, in der Person seines Stellvertreters", mit einem „Kriminalprozeß, d. h. Gericht um Leben und Tod" bedroht (III, 6). Das muß ihr wahrscheinlich

---

Geburt — an die Grundsätze meines Vaters erinnern! aber ich liebe. — Meine Hoffnung steigt um so höher, je tiefer die Natur mit Konvenienzen zerfallen ist. — Mein Entschluß und das Vorurteil! — Wir wollen sehen, ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platze bleiben wird." — II, 5: „Ich will seine Kabale durchbohren. — Durchreißen will ich alle diese eisernen Ketten des Vorurteils. — Frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln."

dünken: denn sie selbst war Zeuge gewesen, wie der Präsident für die von dem alten Miller ihm angetane Beschimpfung schreckliche Genugtuung verlangte und mit Zuchthaus, Pranger, ja mit dem Galgen gedroht hatte (II, 6 und 7). Sie fühlt, daß sie selbst und ihr Verhältnis zu Ferdinand den ersten Anlaß zu der furchtbaren Verwicklung gegeben hat. Der Vater läßt ihr angeblich sagen: „Meine Luise hat mich zu Boden geworfen, meine Luise wird mich auch aufrichten" (III, 6). So wird ein neues anziehendes Motiv in die Innenhandlung hineingetragen: *der innere Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und derjenigen zum Vater* (*Hauptmotiv* IV; das Nähere darüber siehe unten S. 117 f.). Sie spricht selbst von diesem Kampf: „Ich hab' einen harten Kampf gekämpft! Er weiß es, Vater, Gott gab mir Kraft. Der Kampf ist entschieden" (V, 1). Auch ist der Übergang zu ihrer Entscheidung psychologisch sehr geschickt begründet. Mit ihrer Frage: „Kann ich ihn *zwingen*, daß er mich *hassen* muß?" (III, 6), bahnt sie selbst Wurm den Übergang zu seinem Bubenstück, das er unmittelbar darauf ins Werk setzt.

Aber alle diese Punkte erklären die Tat der Luise nur zum Teil und können sie nicht von dem Vorwurf einer *ehrlosen* Handlungsweise befreien. „Ich kenne nichts Schwereres als die *Schande*" hatte sie soeben noch gesagt (III, 6), und doch willigt sie gleich darauf in solche Schändlichkeit. Das nächstliegende Mittel, den Geliebten, der noch kurz zuvor so mannhaft für sie eingetreten war und mit einem geheimnisvollen Wort vermocht hatte, die höchste Gefahr zu beschwören, in ihrer jetzigen drangsalsvollen Lage um Hilfe anzugehen, bietet sich ihr nicht dar; sondern erst, als es zu spät ist, wendet sie sich an ihn (V, 1).

Und wenn sie auch in dem Zusammensein mit dem Geliebten, welches dieser entscheidenden Szene voraufging (III, 4), bereit gewesen war, ihm zu entsagen, und wenn schon da der *Kampf zwischen der Liebe zu dem Geliebten*, dem sie in heimlicher Flucht folgen soll, und *zu ihrem Vater*, den sie nicht verlassen will, eingeleitet worden war, so hatte sie doch ebendort, um das von ihr gebrachte Opfer zu begründen, erklärt: „Wenn nur ein *Frevel* dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, dich zu verlieren." Sollte sie nun fähig sein, durch einen Frevel viel schwererer Art ihn von sich zu stoßen, ihn zu unnatürlichem Hasse zu zwingen, die Rechte des Herzens, die Ferdinand für sie beide dem Zwang der Verhältnisse gegenüber verteidigt hatte, nunmehr selbst so zu verleugnen und in den Kot zu treten, daß sie die Schande auf sich nimmt und in diese auch den Geliebten mit hineinverstrickt, ohne vorher das Äußerste versucht zu haben, solche Schmach abzuwenden? Von dem Weg zum Herzog wird sie durch die Hinweisung Wurms zurückgeschreckt, daß sie selbst der Preis für die Begnadigung ihres Vaters sein werde; aber war sie, die später ihrer Stärke so hochtönend sich rühmte, so wenig stark, daß sie besorgen konnte, auf entehrende Zumutungen des Herzogs keine tapfere Antwort zu haben? Der Fall lag hier doch wesentlich anders als bei Emilia Galotti, die, durch keine leidenschaftliche Liebe ge-

keit, wohl die Besorgnis hegen durfte, sie werde dem Fürsten gegenüber vielleicht nicht stark genug sein. Später (V,1) meint Luise, die Liebe sei schlauer und kühner als die Bosheit, aber III,6 zeigt sie weder das eine noch das andere, sondern gibt, wenn auch nach schwerem inneren Kampfe, dem schmachvollen Ansinnen nach.

Diese Lösung ist nicht Darstellung eines erhabenen Heldentums, sondern einer tiefen Selbsterniedrigung, und das Opfer, welches sie der kindlichen Liebe bringt, konnte in dieser Gestalt, weil es für die Tochter mit einem schweren sittlichen Makel verbunden ist, niemals im Sinne des alten, ehrenfesten, über die Ehre des Hauses so treu wachenden Vaters sein. Am wenigsten konnte er solches Opfer selbst gewünscht haben. Als ein Sakrilegium vollends wird der schlichten Frömmigkeit des Mannes, der seine Tochter so beweglich vor der entsetzlichsten Sünde des Selbstmordes warnt, der sie beschwört, sich „vor des Allwissenden Thron nicht mit einer Lüge zu wagen", die Handlung erschienen sein, mit welcher Luise ihr entehrendes Werk besiegelt, wenn sie das Sakrament zur Bekräftigung und die Heiligkeit Gottes des Allwissenden selbst zur Mitwirkung ihrer frevlen Lüge mißbraucht. Zwar wird nach dem Dichter vorausgesetzt, daß auch der Vater und die Mutter bereit sein werden, sich zur Geheimhaltung des ganzen Vorgangs eidlich zu verpflichten, d. h. durch einen Meineid den Betrug zu bestätigen (III,1), aber doch mit wenig innerer Wahrscheinlichkeit; denn wenn Wurm die Frage des eidvergessenen Präsidenten: „einen Eid, was wird ein Eid fruchten? Dummkopf!" (III,1) mit der Antwort beschwichtigt: „nicht bei *uns*, gnädiger Herr! bei *dieser* Menschenart alles" und damit zugesteht, daß für diese Menschenart ein Eid noch was bedeute, so wird solche Gewissenhaftigkeit sich nicht erst nach dem Eide einstellen, ihn zu halten, sondern sie wird vorher verhindern, ihn zu schwören. Und wenn Luise selbst kein anderes Wort auf diese letzte Zumutung Wurms hat als dies: „Gott! Gott! und du selbst mußt das Siegel geben, die Werke der Hölle zu verwahren?", so beweist sie, daß sie die gotteslästerliche Bedeutung dieser Handlung wohl versteht, aber doch nicht die Kraft besitzt, eine so furchtbare Versuchung von sich zu weisen.

Vielfach hat man daher die psychologische Glaubwürdigkeit der ganzen Szene (III,6) bemängelt, und dieser Vorwurf trifft um so schwerer, als diese Szene in gewissem Sinne den Angelpunkt des Stückes darstellt; hier wird das Schicksal des liebenden Paares entschieden. So schreibt Schreyer a. a. O. S. 33: „Man kann es verstehen, daß Luise, um Vater und Mutter vor der Verfolgung zu retten, obwohl diese doch kaum das Leben bedrohen kann, ihrer Liebe entsagt und Ferdinand aufgibt, daß sie aber dies tut, indem sie sich selbst der gröbsten Untreue und einer gemeinen Handlungsweise beschuldigt, will uns nicht in den Sinn. Der Brief ... dünkt mich *psychologisch unmöglich*. Sich selbst unschuldig zu einer solchen Wegwerfung ihres Heiligsten zu bekennen — das ist für ein gesundes Gefühl auch in dem Zwang der geschilderten Lage zu viel. Für

die Rettung der Eltern kann eine Luise viel opfern, vielleicht selbst den Geliebten oder ihr eigenes Leben, nicht aber ihre Ehre." Demgegenüber hat vor allem Bellermann die Verteidigung des Dichters geführt (a. a. S. S. 173 f.): „Schon in der Allgemeinen deutschen Bibliothek von 1784 heißt es, es sei nicht glaublich, daß Luise sich so leicht und bald bewegen lasse, den Brief zu schreiben. Aber ich halte diesen öfter wiederholten Tadel für durchaus ungerechtfertigt. Die Heldin läßt sich nichts weniger als leicht bewegen, sondern sie macht vielmehr immer von neuem den Versuch, die Schlinge zu zerreißen, deren tödliches Zuschnüren sie mit furchtbarer Deutlichkeit fühlt: sie zermartert sich um einen Ausweg, sie will zum Herzog, sie springt drei-, viermal auf und legt die Feder weg: ‚Macht mit mir, was ihr wollt', ruft sie verzweifelt aus, ‚ich schreibe das nimmermehr!' Aber es ist kein Entrinnen; jeder Versuch zeigt ihr das mit neuer Gewalt. Der Zwang, dem sie rettungslos unterliegt, ist mit furchtbarer dramatischer Wucht erschütternd dargestellt, und wenn sie im letzten Akte V, 7, schon den Tod im Herzen, ausruft: ‚Man zwang mich — vergib — deine Luise hätte den Tod vorgezogen — aber mein Vater — die Gefahr — sie machten es listig', so werden wir ihr durchaus recht geben und die Motivierung des Dichters als überzeugend, als für seine Heldin zwingend anerkennen." Ähnlich erkennen auch Erich Schmidt (Einleitung S. XLVII) und Kühnemann S. 206 die „zwingende Notwendigkeit" bei diesem Moment der Handlung an, und ein unbefangener Leser wird ihnen beipflichten. Vor allem wenn man den Charakter Luises in Rechnung zieht, ihre sentimentale Passivität und ihre hilflose Scheu vor den Gewaltigen der Welt — bei einem Bürgermädchen des 18. Jahrhunderts durchaus etwas Berechtigtes und Glaubhaftes — wird ihre Haltung gegenüber Wurm sehr wohl verständlich (vgl. die eingehende Darlegung Weitbrechts a. a. O. S. 105 ff.). Aber wenn auch der Vorwurf gegen die Motivierung des Dichters abgewiesen werden muß, so bleibt doch der sittliche Vorwurf gegen Luise selbst, ihre schwächliche Nachgiebigkeit zu Recht bestehen. Dieser sittliche Vorwurf aber lag durchaus in der Absicht des Dichters. Er wollte zeigen, wie diese gewissenlose Hofgesellschaft auch die Reinsten zermürbt und in sittliche Schuld verstrickt. Vgl. dazu Th. Ziegler a. a. O. S. 28: „Eine solche Intrige gehört in dieses Stück: sie ist hier nicht bloß ein Mittel, das schlechte Mittel des ungeschickten Dramatikers zur Schürzung des Knotens, sie ist hier ein Bestandteil des Milieus, ein Zug im Bilde der Zeit und des Höflingsdaseins ... ‚Kabale und Liebe' mußte eine Intrigentragödie werden, weil Kabalen und Intrigen die Mittel sind, die hier gegen Liebe, Herz, Unschuld, Glück ins Feld geführt werden. Sie sind hier nicht der Notbehelf eines dramatischen Anfängers, sondern der notwendige, zur Sache gehörige und in ihr begründete Hebel, durch den in wahrhaft genialer Weise der Knoten geschürzt und gelöst wird."

Geringere Bedenken erregt die Durchführung des Motivs (III): Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Lei-

denschaft der Eifersucht, wenn man auf den Major sieht. Hier ist die Begründung zunächst durchaus kunstvoll vorbereitet und angelegt. Eine Hinneigung zur Eifersucht liegt von vornherein in dem Charakter Ferdinands. „Ich müßte mich schlecht auf den Barometer der Seele verstehen," sagt Wurm (III, 1), „oder der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich wie in der Liebe." Diese Hinneigung verrät sich deutlich genug schon bei dem ersten Zusammensein mit der Geliebten (I, 4), in der ängstlichen, fast argwöhnischen Überwachung derselben, mögen auch manche der Äußerungen dort noch harmlos genommen werden können.[7] Als er dann später (III, 4) sie zu bestimmen wünscht, heimlich mit ihm zu fliehen, jene aber unter Verweisung auf ihre Pflichten gegen den greisen Vater sich diesem Vorhaben widersetzt und dabei das Wort fallen läßt: „Wenn nur ein Frevel dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, dich zu verlieren," da weckt dieser Schlußsatz seine eifersüchtigen Empfindungen. Er nimmt im Fortgang dieser Szene das schwere Opfer ihrer Entsagung als Zeichen dafür, daß ihre Liebe erkaltet sei, lodert auf in wilder Leidenschaft der Eifersucht und scheidet mit dem bestimmten Verdacht, ein anderer Liebhaber fessele sie.[8] So ist er bereits sehr empfänglich für die Versuchung, welche bald darauf an ihn herantritt, hält von vornherein das für möglich, was er bei klarem Blick für unmöglich hätte halten müssen[9], fällt, von Eifersucht völlig geblendet, in die im Grunde sehr plump ihm gestellte Falle und verharrt auch in dieser rasenden Leidenschaft, als ihm die Entdeckung durch das Geständnis des Hofmarschalls ganz nahe gelegt wird.[10] Ja, jener jähe Umschlag bringt einen zweiten Umschlag unwahrscheinlichster Art hervor in dem Verhältnis zu seinem Vater, dessen „warme, edle, gerechte, wahrhaft väterliche Gesinnung, Weisheit und Güte, dessen himmlisches Mitleid" er in überschwenglicher Weise preist, dem gegenüber er sich selbst einen verworfenen Menschen nennt und den er um seine Verzeihung und seinen Segen flehentlich bittet. — Mit sehr feiner psychologischer Kunst ist die innere Entwicklung in der letzten Begegnung

---

[7] I, 4: „Rede mir Wahrheit! du bist's nicht (nämlich heiter)! Ich schaue durch deine Seele, wie durch das klare Wasser dieses Brillanten. Hier wirft sich kein Bläschen auf, das ich nicht merkte — kein Gedanke tritt in dies Angesicht, der mir entwischte!" .... „Siehst du, Falsche, auf welchem Kaltsinn ich dir begegnen muß. Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt, eine Vergleichung zu machen?" usw.

[8] III, 4: „Schlange, du lügst! dich fesselt was anderes hier!" .. „Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! — Und mich soll das Märchen blenden? — Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt."

[9] Luise erklärt noch nach dem verhängnisvollen Brief V, 1: „Ferdinand wird seine Luise kennen."

[10] IV, 3: Hofmarschall: „Es ist nichts — ist ja alles nichts! Haben Sie nur eine Minute Geduld! Sie sind ja betrogen!" .... „So hören Sie doch nur — Ihr Vater — Ihr eigener, leiblicher Vater —" .... „Sie rasen. Sie hören nicht. Ich sah sie nie. Ich kenne sie nicht. Ich weiß gar nichts von ihr."

der Liebenden durchgeführt: daß der angstvolle Schreck Luises bei dem Eintritt des Majors, ihre Wahrheit treffende Ahnung, er sei gekommen, sie zu ermorden, ihm mehr gilt als ein ausdrückliches Bekenntnis und ihm schnelle Gewißheit bringt, daß ferner ihr Ja auf die Frage: „Schriebst du diesen Brief?" von ihm als ein ausdrückliches und volles Eingeständnis ihrer Schuld genommen wird, auch daß die andere Frage, welche den Knoten zu lösen geeignet war: „Hast du den Marschall geliebt?" zu spät erfolgt; und unter diesem Gesichtspunkt ist der Ausgang nicht verletzend.

Wir kehren zurück zu dem Hauptmotiv (II): Kampf einer starken Liebe mit einer zweifachen Intrige (Kabale), und verfolgen die Durchführung derjenigen Kabale, die durch die Lady Milford ins Werk gesetzt wird. Vornehmlich aus diesem Hauptmotiv: Kabale und Liebe erklärt sich die Einführung der Gestalt der Lady Milford. Außerdem sollte diese Einführung das Bild der sittlichen Fäulnis in den sozialen Zuständen vervollständigen. Andere Nebenzwecke und -motive wird die weitere Betrachtung herausstellen und deutlich machen, daß die Einführung der Britin zu einem kleinen selbständigen Drama: „Lady Milford" innerhalb des großen Dramas: „Luise Millerin" wird. Leicht heben sich zwei größere Akte in diesem kleinen Drama heraus: die große Szenengruppe II, 1—3 Lady Milford und Ferdinand und die andere Gruppe IV, 6—9 Lady Milford und Luise. Was beide verbindet, ist: 1. im allgemeinen das Motiv der Kabale; nachdem die Kabale auf direktem Wege Ferdinand gegenüber nicht zum Ziel geführt hat, wird sie noch einmal aufgenommen, um das Ziel durch indirekte Einwirkung auf Luise zu erreichen. 2. Im besonderen das Motiv der Eifersucht; sie wird in der ersten Szenengruppe durch das Geständnis Ferdinands, er liebe bereits, und zwar ein bürgerliches Mädchen, in der Lady Milford geweckt und führt in der zweiten Szenengruppe zu dem leidenschaftlichen Wettstreit der Nebenbuhlerinnen. 3. Das Motiv der Sühne einer schuldvollen Vergangenheit durch eine allmählich sich vollziehende innere Läuterung. Diese wird in der ersten Szenengruppe vorbereitet durch die Art, wie die Lady Milford die Enthüllungen des alten Kammerdieners aufnimmt; sie wird am Schluß der zweiten Szenengruppe vollzogen durch die Absage, welche sie dem Fürsten sendet. Die innere Entwicklung aber besteht in dem Übergang von einem unwahren Spiel mit dem Tugendbegriffe zur wirklichen Reue und zu dem aufrichtigen Verlangen nach einer Rückkehr zur Tugend. Verflochten mit diesem Motive ist weiter der Begriff der Ehre in mannigfachen Schattierungen von dem Bilde der äußeren Scheinehre (einer nur relativen) an bis zu dem der wahren absoluten Ehre (vgl. Lessings Minna v. Barnhelm).

Voraussetzung für den Aufbau dieser engeren Handlung ist die ehrlose Vergangenheit der Lady. Ihre erste Einführung bilden Ferdinands Worte (I, 7): „Welcher Schandsäule im Herzogtum ist sie nicht

bekannt?" Sie selbst gesteht in der ersten Szene, in welcher sie auftritt: „Ich habe dem Fürsten meine Ehre verkauft; aber mein Herz habe ich frei behalten" (II, 1). Und Luise tritt ihr bei ihrer ersten und einzigen Begegnung (IV, 7) mit den Worten entgegen: „Ich verachte das über Lady Milford gefällte Urteil der Menge." Mit dieser sich ehelich zu verbinden, wird dem Major von dem eigenen Vater zugemutet, die Verwicklung mithin auf eine unsittliche, ja ehrlose Handlung begründet, welche Ferdinand selbst kurz und treffend mit den Worten kennzeichnet (I, 7): „Würden Sie Vater zu dem Schurken Sohn sein wollen, der eine privilegierte Buhlerin heiratete? . . . Mit welchem Gesicht soll ich vor den schlechtesten Handwerker treten? Mit welchem Gesicht vor die Welt, vor den Fürsten? Mit welchem vor die Buhlerin selbst, die den Brandflecken ihrer Ehre in meiner Schande auswaschen würde?" Der Dichter gewinnt damit ein anziehendes (Neben-)Motiv: Kampf um die Wahrung der Ehre eines, der zur Selbsterniedrigung und Selbstbeschimpfung gezwungen werden soll. Der Major führt den Kampf offen, Auge in Auge mit der Lady selbst. Mit den Worten: „ich bin ein Mann von Ehre, ein Kavalier und Offizier" eröffnet er ihn. Mit dem „Einwurf der Ehre" will er antworten, wenn sie „Lust haben sollte, seine Hand zu erzwingen"; das soll die Sprache seines Herzens, seines Wappens und seines Degens sein. In der Tat wird der Kampf auch hier zu einem Kampf für die Rechte des Herzens, der Menschheit gegen die Willkür eines Despoten, der „nicht auch über die Ehre erhaben sei". Der Major ist es ferner, der zuerst den Ton anschlägt, daß die Unehre in Tugend sich wandeln, die Schande, zu welcher auch die Mitschuld an dem Ruin des Landes gerechnet wird, durch edle Handlungen ausgesöhnt werden könne. — Demgegenüber führt die Lady Milford ihre Sache so, daß sie jene Mitschuld in feierlicher Beteuerung von sich weist, durch die Geschichte ihres Lebens und durch die Enthüllung, wie die furchtbarsten Schicksalsschläge und betrogene Liebe sie zur Selbsterniedrigung geführt hätten, das Mitleid erregt, endlich darzutun sucht, wie sie ihre Schande zu einem Mittel der „stillen Tugend" gemacht habe, um den Fürsten vor Schlimmerem zu bewahren und dem Lande durch Milderung der Willkürherrschaft zu einem Segen zu werden. Sie schließt damit, daß das „kalte Wort Ehre" keine Stelle habe, wo sie „niedergedrückt vom Gefühl der Schande, des Lasters überdrüssig, heldenmäßig emporgehoben vom Rufe der Tugend, durch ihn und eine wahre Liebe gerettet und dem Himmel wiedergeschenkt" zu werden wünsche. Als dann aber der Major erklärt, in diesem Kampfe das Recht der wahren Liebe gegenüber der Aufzwingung eines unwahren Verhältnisses, der Pflicht gegenüber der Versuchung, der Natur und Menschheit gegenüber der Konvenienz und Mode behaupten zu wollen, da besteht sie dennoch auf ihrem Vorsatz, will sich dem geliebten Manne, der sie zurückweist, aufdrängen, ihn von seiner Geliebten losreißen, droht mit dem Untergang aller drei Beteiligten, beruft sich auf die (Schein-) Ehre vor der Welt

und ist entschlossen, alle Minen springen zu lassen, um Siegerin in diesem Kampfe zu bleiben. So geht sie von der Kabale über zum offenen Kampfe; die Liebe schlägt auch hier um in Eifersucht, und das oben S. 107 berührte Hauptmotiv (III) kehrt in einem anderen Kreise wieder. — Aber bereits die bisherige Durchführung (erste Szenengruppe: II, 1—3) hat sehr viel Bedenkliches. Wenn hier eine gefallene Buhlerin zu einer Art von Tugendheldin gemacht wird, so ist das von vornherein ebenso sittlich bedenklich, wie die gleichartigen Motive in den neueren französischen sogenannten Sittenkomödien. Indessen gewinnen wir von dem Leben und Wesen der Lady Milford bis jetzt auch nicht den Eindruck einer „stillen Tugend"; vielmehr erscheinen beide sehr widerspruchsvoll und ihr ganzes Gebaren unwahr, weil nur darauf berechnet, den Gegenstand ihrer Neigung für sich zu gewinnen. Sie ruft feierlich Gott zum Zeugen an und beruft sich auf die Entscheidung seines Gerichts in der zukünftigen Welt, daß der Ruin des Landes mit Unrecht auf ihre Brust gewälzt werde[11], und hat doch kurz zuvor selbst aufgezählt, wie der Fürst bereit sei, jedes Gelüst ihres Herzens in verschwenderischer Weise zu befriedigen.[12] Sie rühmt sich, tausendfach das Elend des Landes gelindert zu haben, und hat doch unmittelbar vorher erfahren müssen, wie die Tränen, der Jammer und der Fluch des Volkes an dem Geschmeide hingen, das ruchloser Menschenhandel ihr zugebracht hatte. Sie fühlt sich als Vertreterin der Ehre ihres stolzen und freien Volkes und fühlt nicht, daß sie durch ihre Schande das Recht dazu verwirkt hat. Sie ist niedergedrückt von dem Gefühl dieser Schande und behauptet, gleichwohl ihrer Ehre schuldig zu sein, daß sie die unauslöschliche Beschimpfung vor der Welt nicht auf sich sitzen lasse, daß ein Untertan des Fürsten sie ausgeschlagen habe. Sie hofft durch „stille Tugend" ihre Vergangenheit gesühnt zu haben und ist doch sofort bereit, als diese sentimentale Auffassung die Wirkung auf Ferdinand verfehlt, „in noch abscheulichere Tiefen des Lasters wieder hinunter zu taumeln". Die Zumutung an den Major, daß er sie durch seine Liebe vor solchem Rückfalle bewahren solle, ist ebenso ehrenrührig für diesen, wie die andere, daß er mit seinem Namen vor der Welt ihre Schande zudecke. So zeigt die Durchführung dieses Motivs eine bedenkliche sittliche Unklarheit des Dichters. Wiederum ist ihm das Wohlgefallen an dem Motive: Kabale und Intrige eine Versuchung geworden, sich über sittliche Forderungen hinwegzusetzen.

Die zweite große Szene in dem Drama „Lady Milford" ist die Szene IV, 7: Lady Milford und Luise. Sie führt zunächst das

[11] „Daß Sie den Ruin des Landes auf meine Brust wälzen, vergebe Ihnen Gott, der Allmächtige, der Sie und mich und den Fürsten einst gegeneinander stellt." (II, 3.)

[12] II, 1: „Wahr ist's, er kann mit dem Talisman seiner Größe jeden Gelust meines Herzens, wie ein Feenschloß, aus der Erde rufen! Er setzt den Saft von zwei Indien auf die Tafel, ruft Paradiese aus Wildnissen, läßt die Quellen seines Landes in stolzen Bogen gen Himmel springen, oder das Mark seiner Untertanen in einem Feuerwerk hinpuffen."

Thema Kabale und Liebe weiter, insofern die Lady Milford die Liebe Luisens durch Kabale zu zerstören sucht, zuerst dadurch, daß sie ihr in hinterlistiger Absicht die dienende Stellung einer Jungfer bei sich anbietet, sodann dadurch, daß sie mit der gewaltsamen Vernichtung ihres Glückes droht. Aber die Gegenüberstellung der beiden Nebenbuhlerinnen[13] schafft ein neues Kampfmotiv: Liebe gegen Liebe, welches das bereits eingeführte: Eifersucht und Liebe fortsetzt. Er wird beendet von seiten der Lady durch die flehentliche Bitte, Luise möge zu ihren Gunsten dem Geliebten entsagen, von seiten dieser durch die Entsagung, die freiwillig gegeben wird[14], aber mit dem Ausblick auf den Selbstmord der Entsagenden. Zu diesen Gegensätzen treten als weitere: der Gegensatz zwischen dem bürgerlichen Mädchen einfachster Herkunft und einer Vertreterin höfischer Kreise und fürstlichen Standes[15]; zwischen der „heiteren Ruhe, womit die Unschuld ein reines Herz zu belohnen pflegt", und dem inneren Elend eines schuldbefleckten Gewissens.[16]

Aber auch diese Motive fordern die Kritik in vielen Punkten heraus. Man versteht, daß die Lady Milford ihre Nebenbuhlerin kennen zu lernen wünscht, auch daß sie hofft, direkt auf dieselbe einwirken zu können; aber man versteht nicht, was Luise veranlassen konnte, zumal nach der Abfassung jenes verhängnisvollen Briefes, auch ihrerseits die Zusammenkunft zu suchen.[17] Sodann hat Luise nicht mehr ein Recht, als Vertreterin der „Unschuld eines reinen Herzens" und eines inneren Seelenfriedens zu erscheinen; sie kann sich nicht mehr als Geliebte Ferdinands, als Nebenbuhlerin der Lady Milford betrachten, jetzt nicht mehr von einer freiwilligen Entsagung sprechen; sie ist auch nicht mehr eine glückliche Vertreterin einer „bürgerlichen Unschuld" gegenüber der Korruption in der vornehmen Gesellschaft; sie kann endlich den Selbstmord nicht als den Preis des Opfers hinstellen, das sie mit dem Verzicht auf den Geliebten der Nebenbuhlerin zu bringen bereit sei — denn sie hat kurz zuvor sich alles dessen selbst begeben durch den Verrat an ihrer Liebe zu Ferdinand und durch die schimpfliche Selbsterniedrigung, welche sie kurz zuvor mit dem an den Hofmarschall gerichteten Schreiben begangen hatte. Zwar läßt der Dichter sie einige Hinweisungen machen auf ihr „barbarisches Los", auf ihr „Elend, welches so hoch gestiegen sei, daß selbst Auf-

[13] IV, 6: Sophie: „Aber, Milady! das ist die Laune nicht, eine Nebenbuhlerin zu empfangen."

[14] Luise: „Freiwillig tret' ich Ihnen ab den Mann, den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riß."

[15] IV, 6: Sophie: „Ist es Zufall, daß Ihre Antichambre von Heiducken und Pagen wimmelt und das Bürgermädchen im fürstlichen Saal Ihres Palastes erwartet wird?" — IV, 7 ist von „bürgerlichen Vorurteilen" und einer „bürgerlichen Unschuld" die Rede, und spricht Luise von dem „Staube ihrer Herkunft."

[16] Luise: „Sind Sie glücklich, Milady? Hat dieses Herz auch die lachende Gestalt Ihres Standes?"

[17] Nach IV, 6 gab sie der Sophie auf die Einladung der Lady die Antwort: „Ihre Dame befiehlt mir, was ich mir morgen erbitten wollte."

richtigkeit es nicht mehr vergrößern könne", sowie darauf, daß sie ihren „ewigen Anspruch auf die Freuden der Welt zerrissen habe"; aber diese Andeutungen sind für die Lady Milford unverständlich und auch sonst so allgemeiner Art und so dunkel, daß sie den unbefriedigenden Gesamteindruck nicht aufheben können, welchen der Anblick der soeben aufgedeckten Widersprüche und der mit diesen gegebenen inneren Unwahrheiten auf uns notwendig machen muß. Wiederum hat das Wohlgefallen des Dichters an gesuchten Gegenüberstellungen und ungewöhnlichen Konflikten ihn die nächstliegende Forderung innerer Berechtigung und Wahrheit übersehen lassen.

Der Ausgang dieser Szenengruppe schließt die große Episode von der Lady Milford in einer Weise ab, welche ihre Bezeichnung als eines kleinen selbständigen Dramas innerhalb des großen noch weiter rechtfertigt. Das „schauervolle Vermächtnis der Verzweiflung", welches die Worte der scheidenden Nebenbuhlerin enthielten, läßt das „prahlende Gebäude ihrer Ehre neben der höheren Tugend einer Bürgerdirne versinken", weckt aber zugleich das, was von sittlicher Kraft noch in ihr schlummert. Sie richtet sich auf zu einer gewissen Größe, will sich als Britin und Fürstin von der armen Deutschen an Großmut nicht besiegen lassen, wirft sich als „reuige Tochter der Tugend in die Arme", entsagt dem Major, zerreißt die schimpflichen Bande, welche sie an den Fürsten geknüpft haben, und beschließt das Werk mit einer Selbstverbannung: „Groß wie eine fallende Sonne will ich heut von dem Gipfel meiner Hoheit herunterfinken; meine Herrlichkeit sterbe mit meiner Liebe, und nichts als mein Herz begleite mich in diese stolze Verweisung." Damit wird das Motiv psychologischer Art: eine die Vergangenheit sühnende innere Läuterung (s. oben S. 112) zu einem Abschluß gebracht, welcher mehr befriedigt als die voraufgehende Entwicklung selbst, die den aufrichtigen Wunsch nach solcher Sühne noch nicht genügend bekundete. — Die Art, in welcher sie dem Fürsten den Scheidebrief schreibt, wird durch das Hauptmotiv I (siehe oben S. 105), zu dem der Dichter hiermit zurückkehrt, bestimmt. Der Fürst und seine Mißregierung sollen gerichtet werden; die einem fremden Lande und freien Volke entstammende Genossin lehrt ihn „Erbarmen gegen sein deutsches Volk" und erinnert ihn an die Pflicht, „seine Liebe dem weinenden Lande zu schenken". Sie bezeugt den Abscheu vor einem Leben, das von den Tränen der Untertanen triefe, und will, um diesen Abscheu durch die Tat zu bekräftigen, von hinnen gehen und um Tagelohn arbeiten, „um sich zu reinigen von dem Schimpf, ihn beherrscht zu haben". Aber das Pathos dieser Szene und das theatralische Abscheiden der Lady Milford wird nicht völlig darüber hinwegtäuschen können, daß sie einst mittelbar und sicher nicht unwissend mitschuldig war an dem Ruin des Landes. Auch wissen wir nichts von einem Vertrage, der so allgemein „die Glückseligkeit des Landes" zur Bedingung ihrer Liebe machte, und den der Fürst „leichtsinnig gebrochen habe" (IV, 9); der fürstliche Eid, den sie ihm nach II, 3 abgenommen

hatte, bezog sich auf einen einzelnen Punkt, auf die Opfer des Familienglücks, welche des Fürsten Ausschweifungen gefordert hatten. Endlich bleibt die Erwägung zurück, daß der Großmutswettstreit, in welchem die Lady dem Major entsagt, um ihn seiner Geliebten zu überlassen, im Grunde gegenstandslos geworden ist, seitdem Luise selbst ihr Liebesglück durch eigene Schuld verraten und zerstört hatte. Vgl. zu der sittlichen Umkehr der Lady E. Kühnemann a. a. O. S. 223: „Es soll eine sittliche Revolution sein, eine sittliche Tat in der höchsten Bedeutung des Wortes. Was tut sie denn? Sie gibt das Hofleben auf, Güter, die sie verachtet und an denen sie den Geschmack längst verloren hat, und sie verzichtet auf Ferdinand, den zu bekommen sie nicht die geringste Aussicht hat. Das ist die Entsagungstat der großen Resignation, in der sie sich zum Menschen vollendet. Schiller hätte das später eine Temperamentstugend genannt, eine schöne Aufwallung, die für eine sittliche Tat gehalten werden will. So fehlt auch hier bei dem sichersten Sinn für die Bedeutung der Gestalt im Drama noch die volle Reife für die dichterische Ausgestaltung. In diesem Fall liegt es im Grunde an einer Unsicherheit der sittlichen Anschauung."

Das oben S. 108 bereits angekündigte Hauptmotiv IV führt in den größeren Zusammenhang der Gegensätze: Vater und Sohn, Vater und Tochter. Beide bilden unter sich wiederum einen Gegensatz: dort volle Lossagung des Sohnes vom Vater fast bis zum tätlichen Angriff auf ihn; hier die Versuchung zu einer Loslösung der Tochter vom Vater und ein verzweiflungsvoller innerer Kampf mit dem Siege der Liebe zum Vater, welcher die Liebe zum Geliebten zum Opfer gebracht wird. — Der Konflikt zwischen Vater und Sohn (Hauptmotiv V), ein bereits aus den früheren Dramen bekanntes Motiv (Räuber, s. S. 12; Fiesco, s. S. 76) wird hier mehr als dort zu einem Konflikt von Person zu Person, aber entbehrt doch nicht, wie in den Räubern, eines allgemeinen Hintergrundes; er ist zugleich ein Konflikt zwischen dem Vertreter der natürlichen Rechte des Herzens und dem Vertreter der gesellschaftlichen Unnatur; denn der Kampfpreis in diesem Kampfe ist die Liebe zur Geliebten. In der Durchführung des Motivs werden von seiten des Vaters verwendet die Mittel der Gewalt (Akt I und II) und der Kabale (Akt III—V), beides aber gegründet auf die Zumutung einer ehrlosen Handlung (vgl. oben S. 112). Dem wird von seiten des Sohnes entgegengesetzt zuerst der Widerstand einer entschiedenen Weigerung sowohl dem Vater (I, 7) wie auch dem ihm aufgezwungenen Weibe gegenüber (II, 3); sodann droht er, Gewalt mit Gewalt zu erwidern, auf das unmenschliche Vorgehen des Vaters mit einem „teuflischen" Mittel zu antworten (Akt II Schluß), und ist schließlich entschlossen, den Vater zu verlassen (III, 4), nachdem er ihn, „den Räuber des Staates geplündert" hat, um die Mittel zur Flucht mit seiner Geliebten zu gewinnen. Es ist deutlich, daß dieser Entschluß eine erhebliche Abschwächung sowohl des Motivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn, wie des anderen:

Kampf einer starken Liebe mit der Kabale bezeichnet. Der Sohn begibt sich seines bisherigen Vorteils, den ihm die sittliche Überlegenheit vor dem Vater gab; er handelt feige und ehrlos zugleich, wenn er den Pflichten gegen die Familie, den Staat, den Stand eines Soldaten, die Sitte zu entrinnen sucht, mit dem Namen des Vaters sich einen Betrug erlauben und das „Blutgeld des Vaterlandes" mit ihm teilen will.[18] Da Luise den Geliebten durch einen „Frevel" sich nicht erhalten, als einzige Tochter den greisen Vater nicht verlassen will, so dient jene Wendung und Szene wesentlich dazu, in Ferdinand den Umschlag der Liebe in Eifersucht (vgl. oben S. 111), in Luise den Kampf zwischen der Liebe zu ihrem Geliebten und der zu ihrem Vater vorzubereiten. Jedoch bleibt jene Schuld Ferdinands nur eine Gedankenschuld: auch beseitigt die veränderte Taktik des Vaters, der von offener Drohung und Gewalt zur geheimen Kabale übergegangen ist (III, 1), die Gefahr eines gewaltsamen Zusammenstoßes. Es tritt ein Stillstand in dem Kampfe ein; ja es kommt, als Ferdinand die Untreue seiner Geliebten entdeckt zu haben glaubt, anscheinend zu einer Versöhnung (IV, 5). Der Sohn bittet um Verzeihung und preist die väterliche Weisheit, die ihn vor der Verbindung mit Luise habe bewahren wollen (vgl. oben S. 111); der Vater tut Abbitte, verflucht seine frühere Härte, gibt die Einwilligung zur Verbindung seines Sohnes mit dem „edlen, lieben Mädchen"; „denn meine Grundsätze", erklärt er, „weichen deiner Liebe". — Indessen ist das nur die Stille vor dem Gewitter. Erst in der Katastrophe (V, 8) sehen sich Vater und Sohn wieder, als der Sohn aus dem Munde der sterbenden Geliebten die Wahrheit erfahren hat, daß der Vater den verhängnisvollen Brief diktiert, das Glück des Sohnes vernichtet habe und ihm und der Geliebten zum „Mörder-Vater" geworden sei. So wird der Fluch des Sohnes, der dem Vater die „größte gräßlichste Hälfte" des Doppelmordes zuwälzt, daß er ihn mit vor den Richter der Welt schleppe, zu einem Gericht für den Vater schon hier auf Erden. Aber das vergebende Wort der sterbenden Geliebten hat eine versöhnende Kraft. Es ist das schönste Opfer, welches Ferdinand der durch ihn Getöteten bringen kann, daß er dem Vater, bevor er dem Arm der weltlichen Gerechtigkeit übergeben wird, vergebend die sterbende Hand reicht. So schließen die Dissonanzen dieses Motivs mit einem versöhnenden Akkord, und mit Recht. Denn nicht des Vaters Schuld allein, sondern auch eigene hat den Sohn in den Untergang getrieben.

In äußerst kunstvoller Weise wird nun in das Motiv: Konflikt zwischen Vater und Sohn das andere: Verhältnis von Vater und Tochter, verflochten. Es bildet zu jenem in fast allen Punkten den geraden Gegensatz. Voraussetzung und Grundlegung ist hier die zärtlichste Liebe des Vaters zur Tochter, seinem einzigen Kinde[19], und ander-

[18] III, 4: „Ich erhebe Summen auf meinen Vater. Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern, und sind seine Schätze nicht Blutgeld des Vaterlandes?"

[19] V, 1: „Wenn ich mein Herz zu abgöttisch an diese Tochter hing?" —

seits die kindlichste, hingebendste Pietät der Tochter für den Vater. Dazwischen tritt nun die Liebe der Tochter zum Major von vornherein wie ein Schatten, der das Glück der Familie verdunkelt, nicht aber das Verhältnis zwischen Vater und Tochter zerstört. Auch hier verweigert der Vater dem Kinde den Gegenstand der Liebe[20], ist aber bereit, den aus seinem Hause zu werfen, der die Liebenden gewaltsam trennen will. Darauf (III, 4) tritt an die Tochter die Versuchung heran, den Vater zu verlassen, um dem Geliebten folgen zu können. Sie weist dieselbe von sich; ihre Pflicht heißt sie „bleiben und dulden": „Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat als diese einzige Tochter — der morgen sechzig alt wird — der der Rache des Präsidenten gewiß ist." Der Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater (vgl. oben S. 107) ist damit eingeleitet, und so „ohne Grenzen entsetzlich" der Gedanke ihr auch ist, den Geliebten zu verlieren — sie glaubt den Heldenmut der Entsagung zu besitzen[21] und ist bereit, ihr Lebensglück und sich selbst zu einem Opfer darzubringen, das doch auch der Liebe zum Vater gilt. Dann wird der Vater mitsamt der Mutter gewaltsam von ihr gerissen, und nun beginnt der oben S. 107 bereits gezeichnete eigentliche Kampf. Zunächst wirkt der Vater nur mittelbar ein durch den angeblichen Auftrag, welchen Wurm der Tochter überbringt. Danach wünscht der Vater selbst das einzige Mittel, das nach Wurms Erklärung geeignet ist, den Vater zu retten[22], mutet also seiner Tochter, ganz wie der Präsident seinem Sohne, eine ehrlose Handlung zu, die Luise selbst als eine Schande bezeichnet. Die Höhe aber erreicht jener Kampf und wird zu dem die Lage beherrschenden und die Katastrophe bedingenden Motiv im letzten Akt. Der alte Miller ist aus dem Gefängnis zurückgekehrt; immer deutlicher offenbaren sich ihm die schwermütigen Selbstmordgedanken der Tochter; da tritt „das ernsthafte Wort des Vaters" dazwischen. Er warnt vor der unsühnbaren Sünde, bittet um Mitleid mit dem, dessen alles sie war und der nun alles verlieren soll, fragt vorwurfsvoll, ob sie in der Zeit, wo „Vätern die Kapitale zustatten kommen, welche sie im Herzen der Kinder anlegten", ihn darum betrügen, sich mit dem Hab und Gut des Vaters auf und davon machen wolle — ein Vorwurf, der um so tiefer ihr Herz treffen mußte, als sie früher von dem Geliebten um eines ähnlichen Frevels willen sich hatte scheiden wollen, weil dieser sich mit dem wirklichen Gelde des Vaters davonzumachen beabsichtigte. Er weist darauf hin, daß ein

---

V, 3: „Das Mädel ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken — hab' meine ganze Barschaft von Liebe an der Tochter schon zugesetzt."

[20] I, 3: Miller: „Luise, teures, herrliches Kind! Nimm meinen alten müden Kopf, nimm alles — alles! — den Major — Gott ist mein Zeuge — ich kann ihn dir nimmer geben."

[21] III, 4: „Laß mich jetzt deinen sterbenden Mut durch mein Beispiel beleben! Laß mich die Heldin dieses Augenblicks sein" usw.

[22] III, 6: Wurm: „Es ist nur ein Mittel." Luise: „Dieses einzige Mittel?" Wurm: „Auch Ihr Vater wünscht —" Luise: „Auch mein Vater? — Was ist das für ein Mittel?"

solches Scheiden nicht nur einen Abschied für das diesseitige Leben, sondern auch für alle Ewigkeit bedeute[23], wenn sie mit einer Lüge vor des Allwissenden Thron tretend, wissentlich die ewige Seligkeit verscherze, stellt den Fluch des Vaters statt des väterlichen Segens in Aussicht[24] und gibt ihr schließlich anheim, zu wählen zwischen den Liebkosungen des Majors oder den Tränen des Vaters, zwischen dem „schlanken Jüngling", einem diesem gebrachten Opfer, über welches „ihre Teufel jauchzen" und vor dem ihre „guten Engel" zurücktreten würden, oder dem treuesten, zärtlichsten Vaterherzen. Da opfert sie den Geliebten, zerreißt den Brief, in welchem sie diesen zum gemeinsamen Selbstmorde aufforderte, und vernichtet vor dem Angesicht Gottes, dessen Wille ihre Entscheidung bestimmt[25], des Geliebten „letztes Gedächtnis". So hat sie den Geliebten herausgegeben, um den Vater glücklich zu machen[26], ihr Herz zerrissen, um diesen zu ehren und als Heldin siegreich den Kampf bestanden, der des Heldenliedes würdig ist.[27] — Und nun, wo sie entschieden ist, nimmt sie die Folgen auch auf sich. Unter diesem Gesichtspunkt vornehmlich auch sind die letzten Szenen mit Ferdinand zu würdigen. Das Geständnis Luises, daß sie den Brief an den Hofmarschall schrieb, ist nicht nur Folge des durch den Eid ihr auferlegten Zwanges und auch nicht nur ein Ausdruck der Wahrhaftigkeit, welche die frühere Schuld der Lüge sühnen mußte und wollte, sondern auch ein Ausdruck der Festigkeit, ja eines gewissen Heroismus, welcher, nachdem sie dem Vater ihr Liebesglück zum Opfer zu bringen sich entschieden hat, mit der Vergangenheit abschließt und alle Brücken hinter sich abbricht. Das ergibt sich deutlich aus dem Zusammenhang. Als Ferdinand ihr den Brief an den Hofmarschall zugeworfen hat, sinkt sie zuerst leichenblaß nieder und verharrt eine Zeitlang in stummem Schmerz, gleichsam sich sammelnd, um den letzten Stoß in dem Kampf zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten ertragen zu können. Dann folgt die dreimalige immer dringendere Frage Ferdinands: „Schriebst du diesen Brief?" Ein Ruf qualvollster Verzweiflung entringt sich ihrer Brust: „O dieser Brief, mein Vater" — der Vater, ihr den letzten Sieg zu erleichtern, weist auf den

---

[23] V, 1: „Werden wir uns dort wohl noch finden? — Siehe, wie du blaß wirst! — Meine Luise begreift es von selbst, daß ich sie in jener Welt nicht wohl mehr einholen kann, weil ich nicht so früh dahin eile wie sie."

[24] V, 1: „Lade alle deine Sünden auf, lade auch diese, die letzte, die entsetzlichste auf, und wenn die Last noch zu leicht ist, so mache mein Fluch das Gewicht vollkommen."

[25] V, 1: „Weh mir, wehe! Verbrecherin, wohin ich mich neige! — Vater, es sei! — Ferdinand — Gott sieht herab! — So zernicht' ich sein letztes Gedächtnis."

[26] V, 1: Miller: „Das ist meine Tochter! Blick auf! um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht."

[27] V, 1: Dies ist der ernste Sinn der halb drollig klingenden Worte Millers: „Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß."

vorher errungenen zurück: „Um Gotteswillen, Tochter! Vergiß nicht! vergiß nicht! ... Standhaft! standhaft! meine Tochter! Nur noch das einzige Ja, und alles ist überwunden." Dann „nach einem qualvollen Kampf, worin sie durch Blicke mit ihrem Vater gesprochen hat, fest und entscheidend" legt sie dreimal das verhängnisvolle Geständnis ab in einer Steigerung[28], die anzeigt, wie nach dem ersten schwersten Schritt der Mut ihr wächst, das (duldende, passive) Heldentum der Schmach auf sich zu nehmen. Die abschließenden Worte: „Sie haben mein Geständnis, Herr von Walter. Ich habe mich selbst verdammt. Gehen Sie nun! Verlassen Sie ein Haus, wo Sie so unglücklich waren" bekunden die gewonnene Fassung. Diese erscheint fast wie Kälte; es ist die unnatürliche Ruhe einer, die ihr Glück begraben und dumpfer Resignation sich hingegeben hat. Daraus erklärt sich auch ihr späteres Verhalten in Szene 7, daß sie imstande ist, in solcher Stunde mit Ferdinand von ganz gleichgültigen Dingen zu sprechen[29], als sei nichts geschehen, und als handle es sich nur um eine letzte Unterhaltung.[30] Sie hat gewaltsam mit der Vergangenheit abgeschlossen und erzwingt nun auch den Schein, als seien die Erfahrungen der letzten Tage und Stunden tatsächlich nicht vorhanden. Für Ferdinand wird dies Verhalten Luisens zu einem treibenden Motiv, den Untergang der Geliebten herbeizuführen. Aber auch Miller hält die jüngste Vergangenheit für abgetan und glaubt, daß für die Tochter nun ein völlig neues Leben beginnen könne. Nur so wird verständlich und nur so auch erträglich, wenn er im Besitze des „baren, gelben, leibhaften Gottesgoldes" aller Sorgen und Nöte des äußeren Lebens ledig, Gedanken dafür hat, wie er nun der Tochter das Leben möglichst vergnüglich gestalten könne.[31] Darauf wird der Vater durch Ferdinand entfernt und erscheint erst kurz vor dem Tode der Tochter wieder, an ihrer Leiche zu klagen und den Mörder zu verwünschen. Auf den Kampf, den seine Tochter durchkämpft zwischen der Liebe zum

[28] V, 2: „Ich schrieb ihn!" — „Ich bekannte, was wahr ist!" — „Bei Gott! bei dem fürchterlich Wahren! Ja!"

[29] V, 7: „Wollen Sie mich akkompagnieren, Herr von Walter, so mach' ich einen Gang auf dem Fortepiano!" ... „Sie sind mir auch noch Revanche auf dem Schachbrett schuldig. Wollen wir eine Partie, Herr von Walter?" ... „Herr v. W., die Brieftasche, die ich Ihnen einmal zu sticken versprochen — ich habe sie angefangen. — Wollen Sie das Dessin nicht besehen?"

[30] V, 7: „Meine Schuld ist es nicht, Herr von Walter, daß Sie so schlecht unterhalten werden."

[31] V, 5: „Sie soll mir Französisch lernen aus dem Fundament, und Menuettanzen und Singen, daß man's in den Zeitungen lesen soll" usw. — „Die feierliche Religiosität, mit welcher der Vater den Klügeleien der auf Selbstmord bedachten Tochter entgegentritt, hebt den alten Miller über seine Vorgänger (bei Lenz u. Wagner) hoch empor. Wenn ihn der Dichter dann selber unmittelbar darauf durch die niedrige Freude an einer goldgefüllten Börse von dieser Höhe wieder herabstürzt, so hat ihn das Streben nach grellem Wechsel von Freude und Schmerz, von komischen und tragischen Szenen wohl zu weit geführt." Minor a. a. O. II, S. 144.

Vater und der zum Geliebten und auf das Opfer, das sie jenem vergeblich gebracht, wird mit keinem Worte weiter hingedeutet.

Es ist deutlich, daß das soeben besprochene Motiv eines der ergreifendsten des ganzen Dramas ist, von tiefem *psychologischem*, aber auch wahrhaft *tragischem* Gehalt sowie von kunstvoller Durchführung. Auch bleibt die Wirkung eine tiefgehende trotz der Bedenken, welche die Gründung dieses ganzen Motivs auf eine unsittliche Handlung (s. oben S. 107), sowie einzelne Punkte der Durchführung erregen müssen. Es kreuzen sich zu ihrem Nachteil die Motive, wenn Luise in der letzten Begegnung mit Ferdinand einerseits handelt unter dem Zwang, den der durch das Sakrament bekräftigte Eid ihr auferlegt, anderseits in der Freiheit der Entschließung, welche der Sieg in dem Widerstreit ihrer Pflichten gegen den Vater und den Geliebten ihr eingab. Es bleibt sodann V, 1 ff. durchaus unklar, wie weit Miller um den seine Tochter so entehrenden Brief an den Hofmarschall und um seinen Inhalt wußte. Daß derselbe nicht in dem Sinne des Vaters, noch weniger von ihm gewünscht sein konnte, ist bereits oben S. 109 bemerkt worden. Aber Miller gedenkt auch mit keinem Worte der Umstände und Veranstaltungen, welchen er die Freiheit verdankt (so wenig wie der Mutter und ihres Geschicks) und fragt nicht nach der Bedeutung des Eides, von welchem Luise zweimal ausdrücklich spricht.[32] Aus diesem Schweigen selbst darf nicht schon auf ein Mitwissen Millers geschlossen werden; denn bei einer solchen Mitwissenschaft würde es erst recht nahe gelegen haben, bei dem ersten Wiedersehen der Tochter ein so schweres und furchtbares Opfer, wie sie es dem Vater gebracht, mit einigen Worten zu berühren. Ebenso sind weder jener Ausruf Luises: „O dieser Brief, mein Vater —" noch die Mahnung Millers: „Standhaft! Standhaft! meine Tochter" usw. als Zeugnisse ihres vollen Eingeständnisses auch über den Anlaß und Inhalt des Briefes anzusehen. Jener Ausruf kann als unterdrückte, klagende Mitteilung aufgefaßt werden und diese Mahnung sich auf den Sieg beziehen, den das „ernsthafte Vaterwort" unmittelbar vorher über die Selbstmordgedanken der Tochter errungen hatte. Am wenigsten ist die sarkastische Zwischenrede Ferdinands: „Auch der Vater betrogen! Alles betrogen!" als ein Zeugnis für ein volles Einverständnis zwischen Vater und Tochter aufzufassen (wie es Bellermann S. 212 tut; vgl. auch H. Düntzer). Den Dichter nahm in dem Motiv: *Kampf zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten* die Darstellung des gegenwärtigen *Heldentums der Tochter* so gefangen, daß das andere, Vorausliegende dagegen zurücktrat und im Halbdunkel blieb.

Es ergeben sich somit fünf Hauptmotive: *Hauptmotiv I: Aufdeckung der sittlichen Fäulnis, die von der Willkürherrschaft eines gewissenlosen Hofes und seiner Kreaturen*

[32] V, 1: „Mit einem Eide gedachte der Bösewicht seinen Betrug zu versiegeln!"... „Ein Bubenstück ohne Beispiel zerriß den Bund unserer Herzen, aber ein schrecklicher Schwur hat meine Zunge gebunden" usw.

ausgeht; die ersten Regungen einer auf Befreiung von diesem Zwang gerichteten Gegenbewegung; s. S. 105. Die Durchführung dieses Motivs zieht sich durch das ganze Drama hindurch.

Hauptmotiv II: Kampf einer starken Liebe mit einer zwiefachen Intrige: 1) der Kampf gegen die Kabale der Lady Milford, s. oben S. 112; 2) der Kampf gegen die Kabale des Präsidenten.

Hauptmotiv III: Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Leidenschaft der Eifersucht. Es tritt in der zweiten Hälfte des Dramas an die Stelle der vorhergehenden Motive.

Hauptmotiv IV: Innerer Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater. Es beginnt sofort in den ersten Szenen des ersten Aktes und endigt erst mit der Katastrophe im letzten Akt.

Hauptmotiv V: Konflikt zwischen Vater und Sohn. Es fällt in der ersten Hälfte des Dramas mit dem Hauptmotiv II zusammen, ruht im dritten und vierten Akte und bricht erst am Ende des letzten Aktes wieder aus.

Die Zahl der Nebenmotive ist verhältnismäßig gering. Ein bedeutsames Nebenthema ist die eine sehr bedenkliche Vergangenheit sühnende innere Läuterung der Lady Milford. Die in den Räubern (s. oben S. 25 f.) und im Fiesco (s. oben S. 76 ff.) als Nebenthemen verwendeten Motive: Ehre; Verrat und Treue; Liebe sind auch in diesem Drama leicht wieder zu erkennen; aber sie sind hier miteinander verknüpft, nämlich die beiden ersten Motive: Ehre; Treue und Verrat mit dem Motiv der Liebe, und in dieser Vereinigung in die oben genannten Hauptmotive II, III und IV übergegangen. Beachtenswert bleibt nur, daß während uns dort wohl auch eine Vernichtung der Ehre durch eigene Schuld vor Augen gestellt wird, nur hier, und zwar in zwei Fällen die Zumutung und Nötigung zu einer ehrlosen Handlung zur Grundlegung von Handlungen gemacht wird. — Bezeichnend ist endlich die Steigerung in der Behandlung des Motivs der Liebe, welche, wie schon der Fiesco im Verhältnis zu den Räubern (vgl. S. 78), so wiederum Kabale und Liebe im Verhältnis zum Fiesco insofern erkennen läßt, als hier die mannigfaltigsten Verhältnisse enger verflochten und einheitlicher auf einen Punkt zusammengezogen sind. Es werden dargestellt Bilder einer edlen, idealen Liebe: Luise und Ferdinand; der Mischung einer edlen und unedlen Liebe: das Verhältnis der Lady Milford zu Ferdinand; einer unedlen Liebe: das Verhältnis Wurms zu Luise und der Lady Milford zum Fürsten; endlich das Zerrbild einer Liebe in dem angeblichen Verhältnis des Hofmarschalls zu Luise. Wir lernen sodann kennen ein Rivalentum in der Liebe in den Nebenbuhlern Ferdinand und Wurm, in den Nebenbuhlerinnen Luise und Lady Milford, und als ein Zerrbild in dem Rivalentum des Hofmarschalls und Ferdinands; eine Entsagung edler Art: in der Lady Milford, eine andere in Luise, anfangs entehren-

der Art, dann in Verbindung mit einer Art von Heldentum; eine *Versagung* der Liebe: Ferdinand gegenüber der Lady Milford; die *Zerstörung* eines Liebesglückes durch Kabale von seiten Wurms und des Präsidenten, durch Eifersucht von seiten des Majors, endlich den Versuch, eine *Vereinigung* zu erzwingen von seiten der Lady Milford, und eine Vereinigung der Liebenden im Tode: Ferdinand und Luise.

4. Der Aufbau der Handlung. Die *Exposition* umfaßt den I. Akt. Derselbe unterrichtet uns vorbereitend über die *Schauplätze* der Handlung sowohl im engeren Sinne (das bürgerliche Haus, das Haus des Präsidenten) wie im weiteren (die höfischen Kreise gegenüber den Kreisen „der Bürger-Kanaille" I, 5); über die *Zeitverhältnisse* (die Vorgeschichte des Verhältnisses der beiden Liebenden und die bevorstehende Krise darin, wenn der Vater dasselbe zu lösen droht; die Vorgeschichte des Präsidenten und die drohende Krise auch hier, insofern die bevorstehende Vermählung des Herzogs eine Verabschiedung der Lady Milford nötig macht und die Pläne des Präsidenten zeitigt, durch welche er den Fürsten im Netze seiner Familie behalten will. Es werden sämtliche *Hauptträger* der Handlung entweder direkt oder, wie die Lady Milford, doch wenigstens indirekt so eingeführt, daß wir die *Grundzüge ihres Charakters* deutlich erkennen. Der Akt enthält ferner die Grundlegung für sämtliche Bewegungen von *Handlung und Gegenhandlung* (vgl. oben S. 103) sowie für die Durchführung aller *Hauptmotive* mit einziger Ausnahme des Hauptmotivs III, welches nach der eigentümlichen Entwicklung der Handlung erst mit dem dritten Akt einsetzt. — Die *Haupthandlung* baut sich in zwei großen Abschätzen auf:

Erster Teil. Versuch des Präsidenten, die Liebenden gewaltsam zu trennen, bis zu dem gewaltsamen Zusammenstoß von Vater und Sohn in der *Höhe* und *Katastrophe* am Schluß des II. Aktes. Die Handlung ist hier zweiteilig: Ferdinand a) der Lady Milford gegenüber Szene 1—3, b) seinem Vater gegenüber Szene 6 und 7. Szene 4 und 5 bilden den Übergang von jener ersten zur zweiten Szenengruppe. Von Motiven werden weitergeführt die Hauptmotive I, II und V. Die Katastrophe am Schluß des II. Aktes wird zugleich Überleitung zu dem folgenden zweiten Teil und vor allem auch Vorbereitung auf den katastrophischen Ausgang am Schluß des ganzen Dramas.

Zweiter Teil. Versuch des Präsidenten, die Liebenden durch eine Kabale zu trennen, und die beiden Teilen gemeinsame Schlußkatastrophe; Akt III—V. Hier ist Akt III *Exposition* und *Grundlegung* in drei Stufen: a) der Plan Wurms und des Präsidenten Szene 1—3; b) psychologische Vorbereitung der Wirkung des Planes auf Ferdinand Szene 4; c) die Ausführung des Planes Szene 6. Von Motiven kommen in diesem Akt zur Verwendung außer den bisherigen Hauptmotiven I, II und V nunmehr auch die Motive III und IV. Akt IV beginnt mit der *eigentlichen Durchführung* dieses Teiles der Handlung (Ferdinand unter dem Banne der leidenschaftlichen, verderbenbringenden Eifersucht), ge-

sellt dazu aber als ein beruhigendes Gegenbild episodischer Art die Darstellung einer Eifersucht, die in sühnende Entsagung übergeht. Zur weiteren Entwicklung gelangen in diesem Akt die Hauptmotive I, II, III und V. Der V. Akt enthält neben der Entwicklung des Motivs IV in Szene 1 und 2 die Schlußkatastrophe für sämtliche Hauptmotive in kunstvoller Verflechtung und Vereinigung.

So zeigt der Gesamtaufbau des Dramas zwei Haupthöhen und große Katastrophen, zum Schluß des II. und V. Aktes; von denen die erstere als Vorbereitung auf die zweite gelten kann, und daneben ein katastrophisches Moment beiläufiger Art in dem Abschied der Lady Milford am Schluß des IV. Aktes. Hingegen hat der Schluß des III. Aktes eine katastrophische Bedeutung nur für das Innenleben der Hauptheldin, ist aber für die Gesamthandlung wie für die Schlußkatastrophe nur ein vorbereitendes Moment. Jedenfalls wird bei aller Häufung von Intrigen im großen und im kleinen eine sichere Planmäßigkeit in der Führung des Gesamtbaues deutlich, und auch die Handlung des Dramas: „Lady Milford" innerhalb des Dramas „Luise Millerin" erweist sich als so fest eingefügt und verflochten in die übrigen, daß die Hauptbestandteile derselben nicht ohne Zerstörung des ganzen Baues herausgelöst werden könnten. Nur die Szene IV, 7: „Lady Milford und Luise" würde man aus den früher (S. 114 ff.) angeführten Gründen missen können. Jener sühnende Abschluß in Akt IV, der nicht wohl entbehrt werden kann, hätte sich befriedigend bereits mit der Szene II, 3 in Verbindung setzen lassen etwa so, daß die Lady durch das Anschauen einer wahrhaft großen und idealen Liebe innerlich bezwungen, schon jetzt sich entschlossen hätte, zu entsagen und ihre Vergangenheit reuig zu sühnen. Die Szene II, 2 hingegen ist für die Gesamtentwicklung der Handlung zwar untergeordnet, aber doch durchaus nicht störend. Sie zeigt die Zerstörung des Volksglücks durch Mätressenwirtschaft als Hintergrund zu der Zerstörung des Familienglücks. Widersprüche, wie in den beiden früheren Jugenddramen, fehlen gänzlich; die hier und da hervortretenden Unklarheiten sind zumeist schon bei den Motiven erörtert worden und beruhen zum Teil auf einer jugendlichen Unsicherheit der sittlichen Anschauung. Technisch ist das Werk meisterhaft; vgl. Kühnemann: „Alles, was in den früheren Dichtungen (Schillers) gärte, findet in Kabale und Liebe den reinen Ausdruck. Der Gewinn ist ein Gewinn an Klarheit. Hierin hat es seinen Grund, daß Kabale und Liebe mit einer so ungemein zwingenden Gewalt vor uns sein Leben entfaltet. Es ist das anerkannte technische Meisterwerk des jungen Schiller."

Die Akte sind mit Ausnahme des ungeteilten letzten Aktes durchweg zweiteilig, das Ganze hat also neunmaligen Szenenwechsel; viermal ist der Schauplatz das Bürgerhaus, dreimal „Saal beim Präsidenten", zweimal „Palais der Lady". Die Zeit ist genau von Bellermann S. 162 ff. nachgerechnet. Die ersten beiden Akte spielen an demselben Tage, der dritte Akt, wie aus dem von Wurm diktierten Briefe Luisens hervorgeht,

einen Tag später. Mit dem vierten Akt beginnt abermals ein neuer Tag, da der Hofmarschall den Brief mittags auf der Parade verlieren muß; der fünfte Akt schließt sich unmittelbar an. Demnach beansprucht die ganze Handlung einen Zeitraum von drei Tagen.

Ein hervorragendes Geschick in der Verwendung *poetischer Mittel* zeigt die wachsende Meisterschaft des jungen Dichters. Fast noch mehr als vom Fiesco gilt von Kabale und Liebe, daß das ganze Drama auf *Kontrasten* aufgebaut ist. Ein großer Teil derselben ist bereits zur Sprache gebracht worden bei dem Blick auf das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (s. oben S. 103) und auf die großen Hauptmotive, deren jedes bedeutsame Kontraste in sich birgt. Solche Kontraste tun sich vor dem prüfenden Auge aber auch sonst überall auf in den Personen, Motiven und Situationen. Ferdinand ist der einzige Sohn, Luise die einzige Tochter ihres Vaters[33]; das Verhältnis zwischen Vater und Tochter bildet sowohl von vornherein, wie auch in der ganzen Entwicklung der dramatischen Handlung bis zur großen Schlußkatastrophe einen geraden Gegensatz zu dem zwischen Vater und Sohn. Es kontrastieren die Mittel der Gewalt (Akt II) und der Kabale (Akt III—V), welche der Präsident anwendet. Ein Kontrast liegt in der Art, wie Ferdinand die Zumutung einer ehrlosen Handlung zurückweist, Luise sich dem Zwange fügt; wie jener einen Kampf grimmer Leidenschaftlichkeit, diese ein Heldentum dumpfer Ergebung durchkämpft; wie die Eifersucht Ferdinand in einen vernichtenden Ausgang treibt, die Eifersucht der Lady Milford versöhnend abschließt. Kontraste sind die Auffassungen des Präsidenten und seines Sohnes vom Glück[34], die große Gegenüberstellung von Lüge (scheinbarer Verleugnung der Liebe) und Wahrheit in dem Lose Luises seit dem Schluß des III. Aktes. Einen schneidenden Gegensatz stellt dar der äußere Glanz in dem üppigen Wohlleben der Lady Milford zu dem Elend des unglücklichen Landes, aber auch zu dem inneren Darben ihres eignen Herzens, die Art, wie Luise dem Selbstmord entgeht, zu der Art, wie sie gleich darauf dem Morde verfällt. Kontraste werden von vornherein in das Innenleben hineingelegt, wenn in der Doppelnatur der Lady Milford zwei Seelen, eine große und eine kleine[35], zwiespältig miteinander ringen zwischen Schande und Ehre, Tugend und Laster, wenn eben dieselbe einerseits im Lande die Tränen zu trocknen und das Glück der Liebenden zu schirmen sucht, anderseits hier zwei Herzen voneinander reißt (IV, 7).

---

[33] V, 4: *Ferdinand*: „Das einzige Kind! — Fühlst du das, Mörder? Das einzige, Mörder! Hörst du, das einzige? .... Aber auch mein Vater hat diesen einzigen Sohn" usw.

[34] I, 7: *Ferdinand*: „Meine Begriffe von Größe und Glück sind nicht ganz die Ihrigen. — Ihre Glückseligkeit macht sich nur selten anders, als durch Verderben bekannt .... Mein Ideal von Glück zieht sich genügsam in mich selbst zurück! In meinem *Herzen* liegen alle meine Wünsche begraben."

[35] II, 3: *Lady Milford*: „Wer sich herausnimmt usw. ..... muß dieser Dame eine *große Seele* zutrauen, oder — von Sinnen sein."

In einen grellen Kontrast treten überall die komischen Szenen zu dem sonstigen tragischen Ernst der Dichtung. Dahin gehören alle Szenen, die den Hofmarschall einführen; aber auch in V,5 der Gegensatz der drolligen Heiterkeit des alten Miller zu dem erschütternden Ernst der ganzen Lage. Hier soll der Kontrast die wirksamste Form derselben, die Peripetie, vermitteln, den jähen Umschlag von einer Freude, die alles Leid hinter sich liegend glaubt, zu tiefstem Leid. Eine Peripetie enthalten ferner der katastrophische Ausgang des II. Aktes in dem plötzlichen Umschlag, den das letzte Wort Ferdinands in dem Präsidenten bewirkt, das katastrophische Ende des Dramas „Lady Milford" in der inneren Wandlung der Lady (IV,8) und in dem jähen Abschied von ihrer Vergangenheit (IV, 9). Vgl. auch die Bemerkung oben S. 111 über den doppelten Umschlag in dem Innenleben Ferdinands. Beispiel einer kunstvollen Verflechtung mehrfacher Peripetien ist der Schluß des ganzen Dramas, wo außer der eben erwähnten, deren Träger der alte Miller ist, die Begegnung des Vaters mit dem sterbenden Sohne, danach die Entlarvung des Präsidenten und seines Genossen als ehrloser Verbrecher, endlich nach grausen Verwünschungen die Vergebung von seiten des Sohnes, sich nur als verschiedene Seiten einer großen Peripetie darstellen. Sie kann zugleich als Beispiel einer konzentrierten Handlung dienen, wie alle Peripetien Beispiele besonders dramatischer Momente sind.

5. **Die Charaktere.** Im Mittelpunkte der Handlung und damit des Interesses steht das Liebespaar, Luise und Ferdinand. Die eigentliche Heldin ist Luise, nach der ja das Stück ursprünglich auch heißen sollte, und die mit ihren 16 Jahren schon zu einer erstaunlichen seelischen und körperlichen Reife erblüht ist („Vergißmeinnichtaugen"; „das schönste Exemplar einer Blondine, die neben den ersten Schönheiten des Hofes noch Figur machen würde" I, 5). In ihr hat der Dichter ein empfindsames Bürgermädchen des 18. Jahrhunderts gezeichnet, mit großer Naturtreue, ebenso anziehend in ihrer Schwäche wie in ihrer Tugend: auf der einen Seite sozial enggebunden in der Vorstellungswelt des Kleinbürgertums, das seine Machtlosigkeit gegenüber den herrschenden Adelskreisen täglich aufs neue zu fühlen bekam, aber anderseits wieder beflügelt von einer leidenschaftlichen Empfindung, die, genährt durch Klopstock und die große Literatur jener Tage, in Dichtung und Religion einen Ersatz für die Verkümmerung des realen Lebens fand. Diese literarische Bildung ist vom Dichter verschiedentlich unterstrichen. Gleich zu Eingang erinnern daran die derben Scheltworte des alten Miller (I,1) über die Lektüre seiner Tochter, die „höllische Pestilenzküche der Bellatristen ... Ins Feuer mit dem Quark! Da saugt mir das Mädel weiß Gott was als für überhimmlische Alfanzereien ein; das läuft dann wie spanische Mucken durch das Blut" usw. Weiterhin hat der Dichter dann Luisen mehrfach Worte in den Mund gelegt, die an Stellen bei Lessing und Goethe merkbar anklingen; einige Hinweise gibt Bellermann S. 188f. Als Vermittler dieser Lektüre muß nach den Äußerungen der Mutter Ferdinand gelten,

der auf diese Weise das schöne Mädchen über die bürgerliche Alltagswelt emporzuheben trachtete, freilich mit dem Ergebnis, daß dadurch nur das gesunde, selbstsichere Gefühl des Mädchens erschüttert und die innere Zerrissenheit gesteigert erscheint. Doch kann auch in diesem Falle die Lektüre nur vollendet haben, was in der Anlage schon vorhanden war: „So zerlesen, so durch Halbbildung zerbrochen kann nur eine Natur werden, die von Haus aus wenig Widerstandskraft gegen die Einflüsse der Lektüre, gegen falsche Bildungsanflüge hat: ein Naturell, das von Haus aus zur Sentimentalität neigt" (Weitbrecht S. 111). „Die Hand voll Christentum", die sie dem Elternhause verdankt, ist nicht verloren gegangen, aber sie hat eigenartige, krankhafte Formen angenommen, wie Minor II, 138 f. in seiner ausgezeichneten Charakteristik Luises dartut: „Meisterhaft hat Schiller diesen tiefreligiösen Zug in seiner Luise zu motivieren und auszunützen verstanden. Ein sensitiver Zug ist ihr eigen; Ahnungen bewegen sie tief im Innersten ... Auch ist ihr jene Sophistik der Empfindung eigen, welche sich so oft mit religiöser Zerknirschung verbindet" usw. — In seelischer Zerrissenheit und Zwiespältigkeit sehen wir Luise sofort bei ihrem ersten Auftreten I, 3. Drei Monate währt der Liebestraum, noch ist er nicht ausgeträumt, aber sie leidet bereits unter ihm; sie empfindet ihre Liebe zu Ferdinand als eine Sünde, weil sie gegen die soziale Satzung der Zeit verstößt, aber sie fühlt auch wieder das heilige Naturrecht ihrer Leidenschaft, die Handschrift des Himmels, wie sie Ferdinand in ihren Augen liest (I, 4): „Dieses Weib ist für diesen Mann." Auf der einen Seite steht ihr Vater, auf der andern der Geliebte, beide ihr gleich teuer („sie hat nicht mehr als zwei tödliche Seiten, ihren Vater und den Major" III, 1). In diesem Widerstreit der Gefühle schwankt sie und ringt vergeblich nach einem Ausgleich; ein Kompromiß ist nicht möglich. Als sie sich entscheiden muß, entscheidet sie sich für den Vater; indem sie III, 4 Ferdinands Vorschlag, mit ihm zu fliehen, als „Frevel" zurückweist, obschon Ferdinand auch noch den Vater bei der Flucht mit in Kauf nehmen will, muß sie den Geliebten aufs tiefste kränken. Diese Szene enthüllt Luisens unantastbare sittliche Reinheit, aber in der Art, wie sie den Vorschlag ablehnt („einem Bündnis entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben und die allgemeine, ewige Ordnung der Dinge zugrund stürzen würde"), erweist sich ihre soziale Gebundenheit stärker als die Leidenschaft ihres Herzens. Das Erlebnis mit dem Präsidenten (II, 5—7) hat ihre Widerstandskraft gebrochen. Die Macht der Verhältnisse, die Arglist der Welt tut dann nur noch ein übriges, sie immer weiter von dem Geliebten zu lösen, nicht ohne des Mädchens eigene sittliche Schuld (s. o. S. 110). Doch zahlt sie reichlich dafür, mit der höchsten seelischen Not und einem frühen Lebensende, wennschon Ferdinand an der Ahnungslosen nur erfüllt, was sie kurz vorher in ihrer Verzweiflung willens gewesen war, eigenmächtig von ihm zu erzwingen (V, 1): die Vereinigung mit dem Geliebten im Tode, im Jenseits. Das ist die Lösung, die ihr von Anfang an vorgeschwebt hat:

„dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen — wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes — die Menschen nur Menschen sind" (I, 3); nicht auf Erden, im Himmel allein ist Raum für eine solche Liebe. Während in den anderen Jugenddramen Schillers die weiblichen Charaktere am stärksten verzeichnet sind, steht die Heldin von Kabale und Liebe als lebendiges blutwarmes Geschöpf, als einheitlich geschlossener Charakter vor uns. „Luise Millerin ist Schillers erstes wesenhaftes Mädchen, sein bestes" (E. Schmidt S. XLII). Die jugendliche Unschuld, die Luisens Gestalt umfließt, eignet in anderer Art auch Luisens Liebhaber, dem einundzwanzigjährigen Major Ferdinand von Walter. Die beiden Gestalten sind überhaupt wesensverwandt, nur daß jede die Besonderheiten ihres Geschlechts in gesteigertem Maße aufweist; der kleinbürgerlich verängstigten Passivität Luisens entspricht Ferdinands überschäumende Energie, die durch das Erbe seines Standes, die unbeugsame Herrennatur, noch eine besondere Schärfe erhält. Obwohl herausgewachsen aus einer tiefunsittlichen Umgebung, ist er rein geblieben in seinem Fühlen und Denken. Ein „deutscher Jüngling", der sich seines Volkstums unter Klopstocks Einfluß mit einem gewissen Stolz bewußt ist (I, 7), hat er zu des Vaters „Regierung immer den Kopf geschüttelt" (III, 1). Innerlich fremd steht er dem „abscheulichen" Vater gegenüber. Seine „phantastischen Träumereien von Seelengröße und persönlichem Adel", „die Grundsätze, die er aus der Akademie hierherbrachte", und die ihn das Glück nicht in einer mit Tränen, Flüchen und Verzweiflung bezahlten glänzenden äußeren Stellung, sondern in seinem Herzen suchen lassen — all das paßt nicht zu den Wünschen und Ansichten des Vaters. Indessen hat sich Ferdinand trotz der seelischen Entfremdung bisher als gehorsamer Sohn gezeigt, und hat auch die höfischen Gunstbeweise und Ehrenstellen aus des Vaters Hand hingenommen („im zwölften Jahre Fähndrich. Im zwanzigsten Major" I, 7). Erst als er in seiner Liebesleidenschaft die Pläne des Vaters durchkreuzt, stößt Wille auf Wille, und der halbverborgene innere Gegensatz erweitert sich zum unheilbaren Bruch. Was sein Herz an das einfache Bürgermädchen fesselt, ist nächst Luisens Schönheit vor allem ihre seelische Reinheit („ich schaue durch deine Seele wie durch das blaue Wasser dieses Brillanten. Hier wirft sich kein Bläschen auf, das ich nicht merkte — kein Gedanke tritt in dies Angesicht, der mir entwischte" I, 4). — Aus der Verderbnis des Hoflebens zieht es ihn zu dieser verwandten Seele. Niedrige sinnliche Regungen, Gedanken an Verführung liegen ihm völlig fern. Seine Liebe ist Anbetung, unsägliche Freude über die Gemeinsamkeit des Denkens und Empfindens, die seelische Harmonie („mich so ganz zu ergründen! — jedes kühne Gefühl, jede leise schüchterne Hebung zu erwidern, jede feurige Wallung — an der feinsten Unbeschreiblichkeit eines schwebenden Lauts meine Seele zu fassen — mich zu berechnen in einer Träne — auf jeden gähen Gipfel der Leidenschaft mich zu begleiten, mir zu begegnen vor jedem schwindelnden Absturz" IV, 2). Rück-

haltlos überläßt er sich dieser Liebe („vor meinem Gemüt stand kein Gedanke als die Ewigkeit und das Mädchen" IV, 2), bereit, mit Leib und Seele für die Geliebte einzutreten, unbekümmert um die Vorurteile seines Standes und ohne Furcht vor den Schwierigkeiten von seiten seines Vaters. Wenn er dann gelegentlich schwankt, z. B. im ersten Schreck unter den Drohungen des Vaters (I, 7), oder gegenüber dem leidenschaftlichen Andringen der Lady (II, 3) nicht immer die rechte Erwiderung findet, so ist das seiner Jugend und Lebensunerfahrenheit zugute zu halten. Mit den seiner Liebe drohenden Gefahren wächst auch seine Entschlußkraft. Angesichts des drohenden väterlichen Eingreifens bürgt er durch feierlichen Eidschwur für die Ewigkeit seine Liebe („der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch die Fäden zwischen mir und der Schöpfung" II, 3), und die folgende Schreckensszene im Millerschen Hause (II, 6), die Luisens letzten Liebesmut bricht, stachelt ihn zum äußersten Wagnis auf. Er ist willens, seine ganze Stellung seiner Liebe aufzuopfern („du, Luise, und ich und die Liebe" III, 4) und in der Fremde abenteuernd ein neues Dasein zu gründen. Luises Weigerung bleibt ihm unverständlich und erregt sein Mißtrauen; die Intrige tut das Ihre und die Leidenschaft des Idealisten, der bisher gegen die soziale Ordnung ankämpfte, wendet sich in jähem Rückschlag gegen die vermeintliche Zerstörerin seines Glückes, gegen das unnatürliche Weib, von dem er sich betrogen glaubt. Das Leben ist für ihn wertlos geworden („ich habe nichts mehr in der Welt zu tun" IV, 3), er ist entschlossen, es von sich zu werfen, aber die Unglückselige soll mit („Wenn ich verloren bin, bist du es auch. — — Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!" IV, 4). Es ist Rache, was ihn beseelt; er will, seinem Schwure getreu, seine besudelte, in den Schmutz gezogene Liebe rächen und „die Natter zertreten, ehe sie noch andere verwundet" (V, 4). Zu spät erfährt er die Wahrheit und schiebt mit den letzten Worten die größere Hälfte seiner Schuld den Urhebern des Bubenstückes zu.

Unter den übrigen Personen steht das Millersche Ehepaar obenan, was die realistisch gelungene Charakterzeichnung anlangt. Die Frau tritt mehr zurück, schon dadurch, daß der Dichter sie nach dem zweiten Akt nicht wieder auftreten läßt, ohne daß ihr Fehlen am Ende motiviert wäre. Sie ist eine alberne dummstolze Person, die den adligen Verehrer ihrer Tochter aus kleinlich eitler Gewinnsucht begünstigt, ohne eine Ahnung von dem Leben, und dadurch die Intrige in Gang bringt. Ganz anders der Vater, ein leicht erregbarer, aber im Grunde herzensguter Mann. In seinem Berufe ist er Geiger, Künstler, und daher stammt offenbar etwas Leichtes, Flottes in seinem Wesen, was ihn über die kleinbürgerliche Schwerfälligkeit und Engherzigkeit hinaushebt. Man versteht nicht recht, wie er zu dieser Frau gekommen ist; „er ist derb und sackgrob gegen das Weib, mit dem er sich einst, da sie wohl hübsch war, in einer schwachen Stunde verplempert hat" (E. Schmidt). Seine ganze Liebe gehört seiner Tochter, er erkennt die Gefahr, die ihr und seinem ganzen Haus von der

adligen Liebschaft droht, aber diese Erkenntnis kam offenbar zu spät, und vergeblich bemüht er sich, dem Verhängnis zu wehren. Wir sehen diesen Mann in den verschiedensten Lebenslagen, wie er mit wundervoll derbem Humor sich und die Seinen abkanzelt, wie er zwischen Wut und Angst schwankend, dem allmächtigen Präsidenten entgegenzutreten wagt (II, 6), wie er seine Tochter mit sanfter überredender Gewalt in weichen Herzenstönen vom Abgrund der Verzweiflung zurückholt (V, 1), wie er aufjauchzt über das seltene „bare gelbe leibhafte Gottesgold" (V, 5), und wie er an der Leiche Luisens zusammenbricht, — immer ist er derselbe ehrliche, natürliche Mensch, der jeder Heuchelei und Verstellung abhold ist und der darum unser ganzes Herz gewinnt.

Um so abstoßender ist der Vater Ferdinands gezeichnet. Dieser Präsident durfte nicht schwärzer gezeichnet sein, wenn er nicht als Karikatur wirken sollte, und auch so ist noch manches an ihm schwer begreiflich. Er ist der starre Vertreter des adligen Vorurteils, der verächtlich auf die „Bürgerkanaille" herabsieht. Aber am Ende ist es mit seinen Grundsätzen nicht weit her; er hat nur ein Ziel: sich in der Macht zu erhalten. Um zur Macht zu kommen, hat er ein schweres Verbrechen auf sich geladen, seinen Vorgänger durch Mord beseitigen lassen; um seine Macht zu behaupten, arbeitet er rücksichtslos mit den ehrlosesten und schlechtesten Mitteln. Mit seiner Skrupellosigkeit hat er viel erreicht; der Herzog ist ganz von ihm umsponnen, und die Leute zittern vor ihm. Da scheitert er, als er auch seinen Sohn wie eine Figur in seinem politischen Schachspiel benutzen will. Er behauptet zwar, daß er seinen Sohn liebe und nur ihm zuliebe „die gefährliche Bahn zum Herzen des Fürsten betreten" habe (II, 7), aber wer wird den Worten dieses verlogenen Hofmannes trauen? Freilich muß es befremden, daß er den Sohn in seine verbrecherische Vergangenheit eingeweiht hat; er muß sich deshalb durch Wurm den Vorwurf machen lassen, „einen solchen Charakter (wie Ferdinand) hätte man entweder nie zum Vertrauten oder niemals zum Feind machen sollen" (III, 1), aber einen Aufschluß gewinnen wir auch daraus nicht. Jedenfalls dachte sich der Dichter den Präsidenten so selbstherrlich und selbstsicher, daß er gegenüber seinem jugendlichen, so ganz von ihm abhängigen Sohne die nötige Vorsicht außer acht gelassen hatte. Er hatte den Sohn bisher behandelt wie das Land, hatte ihn in strengem Gehorsam gehalten. Deshalb rät ihm der Sekretär: „Sie haben, dünkt mich, der biegsamen Hofkunst den ganzen Präsidenten zu danken, warum vertrauten Sie ihr nicht auch den Vater an?" Den Erfolg sehen wir IV, 5, wo der Präsident mit meisterhafter Verstellungskunst den Sohn über seine wahre Gesinnung täuscht. Nach dieser ganzen Handlungsweise muß sein Zusammenbruch an der Leiche Luises überraschen. Für einen so hartgesottenen Sünder von so „biegsamer Hofkunst" kommt die Schulderkenntnis doch etwas unvermittelt. Die hier betonte Liebe zum Sohne ist vorher zu wenig deutlich geworden, da sich in all seine Handlungen eigensüchtige und ehrgeizige Absichten mischten.

Von den drei Personen, die durch das höfische Intrigenspiel an den Präsidenten gekettet sind, ist Lady Emilie Milford, die Nebenbuhlerin Luises, eine halb episodische Figur. Zudem besitzt sie nicht die einheitliche Geschlossenheit und überzeugende Lebenswirklichkeit der anderen weiblichen Personen und gehört neben dem Präsidenten zu den schwächsten Charakteren des Stückes. „Sie leidet unter einer höchst romanhaften Vorgeschichte und unter der viel zu weitgetriebenen Bemühung des Dichters, seine vornehme, englische Favoritin möglichst zu heben. Die Sehnsucht, von dem abgelebten Herzog hinweg in den Armen eines reinen Jünglings wahre Liebe zu atmen, ist jedenfalls glaubhafter und interessanter, der Vorgang, daß dieser Jüngling ihre leidenschaftliche Werbung von sich weist, stärker als das widerspruchsvolle Gerede, wie viel Gutes sie gestiftet habe. Schlimm nur, daß niemand etwas weiß, daß Ferdinand ihren Namen jeder Schandsäule des Landes überantwortet, daß der Einfluß des Präsidenten von eben dieser Lady abhängt und die Szene des Kammerdieners, der wahrlich doch nicht zum ersten Male mit bezahlten Juwelen kommt, wahrlich keine günstige Illustration ihrer Heilsrolle liefert" (E. Schmidt XLIV). Auch der sentimentale Abschied der Favoritin vermag uns heute nicht mehr zu rühren. Ihre Entsagung ist noch mit einem reichlichen Teil irdischer Eitelkeit gemischt, doch hat Bellermann (S. 191) wohl recht, wenn er darin eine vom Dichter beabsichtigte Oberflächlichkeit ihrer sittlichen Lebensanschauung sieht. — Unvergleichlich besser sind die beiden anderen Helfershelfer des Präsidenten gelungen. Der Sekretär Wurm verkörpert die von der höfischen Unsittlichkeit vergifteten Kreise des subalternen Beamtentums. Wie der Präsident den Herzog, so beherrscht er den Präsidenten, scheinbar ehrerbietig, ganz Gehorsam, in Wirklichkeit ein schlauer Egoist, der skrupellos jedes Mittel braucht und auch den Präsidenten schwer betrogen hat, „ein konfiszierter widriger Kerl — die kleinen tückischen Mausaugen — die Haare brandrot, das Kinn herausgequollen" (I, 2), körperlich und geistig gleich scheußlich. In alle Schliche ist er eingeweiht. Überall spioniert er herum („ein Musje, wie sie in der Leute Häusern herumriechen, über Keller und Kost räsonnieren und springt einem ein naseweises Wort übers Maul — Bumbs! haben's Fürst und Mätreß und Präsident" I, 2). Nichts als abstoßende Züge! Dieser Unglücksmensch muß sein Auge ausgerechnet auf Luise werfen, ohne daß wir ein tieferes Gefühl bei ihm für das Mädchen wahrnehmen: der Erfolg des vornehmeren Nebenbuhlers schreckt ihn nicht ab, sondern stachelt nur seine Eifersucht, und mit der ganzen Zähigkeit seiner niedrigen Natur sucht er jenem das Opfer abzujagen. Als es ihm nicht gelingt, verdirbt er aus Rachsucht sich selbst mitsamt dem Präsidenten. Neben dem Schuft Wurm steht der Geck Kalb, das Musterexemplar eines eitlen, faden und einfältigen Kavaliers von Serenissimus' Gnaden, und trotzdem der Dichter hier in der Auftragung der Farben fast bis zur komischen Übertreibung gegangen ist, glaubhaft und lebenswahr: Der Höfling, dessen Tisch „im Schlamme der Majestäten" gedeckt ist,

der „Notnagel", geschickt, „ein Register zu führen über die Stuhlgänge seines Herrn und der Mietgaul seines Witzes zu sein", der „Schmerzenssohn", der dasteht „dem sechsten Schöpfungstag zum Schimpfe", wie „ein zahmer Affe" (IV, 3). „In der Gestaltung dieser zugleich um den Preis der Schlechtigkeit und Dummheit ringenden Hofschranze konnte sich des Dichters satirischer Humor vollauf genüge tun. Die Nichtigkeit eines lächerlichen Schein- und Förmlichkeitwesens, die Servilität und die falschen Ehrbegriffe, die Nichtswürdigkeit und Hinfälligkeit dieses saft- und kraftlosen Gelichters konnte nicht besser getroffen werden, als in diesem ‚bisamduftenden' Eintagsgeschöpf der Hofgunst — einem ‚Bonmot von vorgestern, der Mode vom vorigen Jahr', sobald ihm die fürstliche Gnadensonne nicht mehr scheint. Für den Dichter aber ist er mehr als ein taugliches Objekt seiner satirischen Laune. Durch die Komik seiner Erscheinung wirkt der ‚Mann des Jammers' dem allzu beängstigenden Eindruck entgegen, den die Personifikationen des absolut Schlechten und Gemeinen machen. Zugleich aber dient der überall herumwirbelnde, allezeit um ein Nichts geschäftige, in alle Boudoir-, Toiletten- und Küchengeheimnisse eingeweihte Neuigkeitenjäger dem Dichter wie der Mohr im Fiesco als stets bereiter Mittelsmann. Als solcher ist er fest in die dramatische Handlung eingefügt, die durch seine Dienste wesentlich vereinfacht wird" (Berger, I, S. 365 f.). Eine gewisse Einseitigkeit freilich läßt sich weder dem Charakter Wurms noch dem Kalbs absprechen; die Absicht des Dichters, bei jedem der beiden eine bestimmte Richtung besonders stark zu betonen, verrät sich ja auch schon in der Wahl ihrer Namen. Vgl. Kühnemann S. 216 f.: „Aller Schatten liegt über der Partei der Kabale, alles Licht über den Liebenden. Die Schilderung der Verderbenbringer könnte nicht deutlicher sein. In allem was sie sagen, liegt die Gemeinheit und bei Kalb die größte Dummheit. In jedem Wort, in dem sie sich geben, werden sie zugleich gebrandmarkt. Hier ist eben die Tragödie gewollte Satire."

Im ganzen kann man sagen, daß die Charaktere des Stücks, was Glaubwürdigkeit und Folgerichtigkeit anlangt, vorzüglich gelungen sind, und daß hierin sich die wachsende Meisterschaft des jungen Dichters ebenso bekundet wie in der Vereinfachung der Handlung. Die Charaktere halten eine glückliche Mitte zwischen dem niedrigen Realismus, wie er zum Teil noch in den Räubern (vgl. die Vertreter eines gemeinen Räubertums) zum Ausdruck kam, und dem verstiegenen zu unnatürlichem Pathos neigenden Idealismus, der im Fiesco die Gestalten vielfach zu unwahren macht.

6. **Die Sprache.** Die bombastische Sprache des Fiesco ist hier erheblich schlichter geworden; sie ist nur gelegentlich noch phrasenhaft, etwa in den rhetorischen Ergüssen Ferdinands im IV. Akt. Die Sprache des Liebespaares ergeht sich wohl öfters „in den kühnen und überfliegenden Bildern der Klopstockischen Ode und des Julius von Tarent", aber dieser empfindsame Ton entsprach der Forderung der Zeit. Überhaupt ist der

Dichter bemüht gewesen, die einzelnen Personen auch sprachlich zu charakterisieren. Das wird besonders deutlich bei dem alten Miller, dessen Sprache eine so realistisch-derbe Volkstümlichkeit zeigt, daß öfter die schwäbische Mundart durchklingt (vgl. die Szenen I, 1—3; II, 4 und 6; V, 5 und die dort verwendeten, freilich zum Teil etwas drastischen Bilder). Welcher Unterschied dagegen in der Ausdrucksweise der höfischen Kreise, etwa des Hofmarschalls; auch hier waltet ein überlegener Humor, aber er stammt aus dem vernichtenden Sarkasmus des Dichters, der das fade Geschwätz dieses hohlen Kopfes mit dem Ernst der Situation kontrastiert. In der Sprache der Lady findet sich bisweilen etwas Geschraubtes; besonders ihre Unterredung mit Luise (IV, 7) erinnert an die pretiöse Unterhaltung der Damen im Fiesco.

Im übrigen werden die besonderen Kunstmittel der Rede auch hier mit Glück verwendet: der Monolog als ein Mittel, die Momente der Besinnung vor entscheidenden Krisen zu begleiten; hierher gehören die Monologe Ferdinands: IV, 2, als er den Brief Luises gefunden hat; IV, 4, als der Gedanke, sich mit ihr im Tode der Rache zu vermählen, zuerst in ihm aufsteigt; V, 4, als er die Tat, die dem Vater das einzige Kind morden soll, noch einmal in Erwägung zieht; endlich der Monolog der Lady Milford IV, 8, der den Entschluß ihrer Selbstverbannung einleitet. Zu diesen Kunstmitteln ist auch zu zählen die doppelsinnige Redeweise, wie z. B. in der entscheidenden Stelle IV, 3, wo der Hofmarschall dem auf ihn eindringenden Major die Wahrheit gesteht mit dem Zuruf: „Sie sind ja betrogen," und dieser, das Wort auf Luise beziehend, antwortet: „Und daran mahnst du mich, Bösewicht?" — sodann das Mittel der tragischen Ironie, wenn der alte Miller I, 2 von einem rechten Liebhaber verlangt, „daß er mache, daß das Mädel lieber Vater und Mutter zum Teufel wünscht, als ihn fahren läßt," ohne zu ahnen, in einen wie tragischen Konflikt dieser Kampf seine Tochter bald darauf bringen soll; wenn ebenderselbe V, 5 in kindischer Freude sich mit der Zukunft des bereits dem Tode geweihten Kindes beschäftigt; wenn der Präsident, dessen einziger Gedanke ist, an dem angeblichen Glück seines Sohnes zu arbeiten, in Wahrheit eben dadurch an seinem Untergang arbeitet; wenn Luise im Anfang des Dramas den Wunsch hat, das „bißchen Leben hinzuhauchen" (I, 3) oder mit dem Geliebten im Selbstmord gemeinsam zu sterben (V, 1), ohne zu ahnen, wie erschütternd dieser Wunsch schließlich in Erfüllung gehen soll, oder wenn sie I, 4 in ähnlicher Vorahnung dem Geliebten zuruft: „Du hast den Feuerbrand in mein junges, friedsames Herz geworfen, und er wird nimmer, nimmer gelöscht werden", ohne zu wissen, welche Brände und Gluten sonst noch in qualvollster Marter ihr Herz verzehren werden; wenn Ferdinand den Monolog V, 4 mit den Worten schließt: „Ich verdiene noch Dank, daß ich die Natter zertrete, ehe sie auch noch den Vater verwundet", ohne zu ahnen, daß die Geliebte ihre Liebe in so erschütternder Weise zum Opfer gebracht hatte, gerade um den Vater vor allen Wunden

zu bewahren; wenn er V, 2 behauptet: „auch der Vater betrogen!", während dieser und seine Einwirkung auf Luise gerade daran schuld ist, daß sie bekennt, den Brief geschrieben zu haben, ohne zugleich eine Erklärung zu geben, wie sie dazu gekommen ist.

Das einzige Beispiel einer etwas ausgeführten Schilderung liefert die Szene II, 2. Es ist, als sei in dieselbe etwas von den Tönen des Schubartschen Kapliedes übergegangen; vgl. Str. 3:

Dem bieten graue Eltern noch
Zum letztenmal die Hand;
Den losen Bruder, Schwester, Freund,
Und alles schweigt und alles weint,
Todblaß von uns gewandt.
Der bittre Schmerz....
Ist hart — drum wirble du, Tambour,
Den Generalmarsch drein! usw.

Aber auch das Pathos Mirabeaus in der Flugschrift vom Jahre 1777 „Rat an die Hessen und die übrigen von ihren Fürsten an England verkauften Völker Deutschlands" klingt an. Die Wucht dieser Schilderung wirkt heute noch wie ein Peitschenschlag; wie mußte sie erst die Zeitgenossen erschüttern!

C. Literarhistorische Betrachtung.

1. Einflüsse. Zum Teil entstammt der Stoff des Dramas aus Schillers persönlichem Erfahrungskreise, wie Schleicher bezeugt. „Manche Auftritte, und zwar nicht die unbedeutendsten, gründen sich auf Sagen, die damals verbreitet waren, und deren Anführung viele Seiten erfordern würde. Der Dichter glaubte solche hier an den schicklichen Platz stellen zu sollen, und gab sich nur Mühe, alles so einzukleiden, daß weder Ort noch Person leicht zu erraten waren, damit nicht üble Folgen für ihn daraus entstünden." Welche Auftritte dafür in Betracht kommen, läßt sich heute nicht mehr feststellen; gemeint sind aber wohl vor allem Jugendeindrücke, die Schiller in Württemberg unter dem despotischen Regiment Karl Eugens empfangen hatte. Deutlicher als diese Erfahrungstatsachen liegen die literarischen Einflüsse, unter denen das Werk erwuchs, vor unseren Augen. Der Grundgedanke von Kabale und Liebe, der Gegensatz zwischen den konventionellen Standesvorurteilen und der natürlichen, allgemein menschlichen Liebesleidenschaft, war ein Lieblingsthema jener ganzen Zeit. Er geht auf den großen Anreger Rousseau zurück und war von diesem in dem Roman „Die neue Heloise" (1760) vorbildlich gestaltet. Doch hatte schon vor diesem Roman Diderot den gleichen Konflikt in seinem bürgerlichen Schauspiel „Der Hausvater" (Le père de famille, 1758) verwendet. In Deutschland waren es vor allem die Stürmer und Dränger, die in geistiger Verwandtschaft mit Rousseau den Konflikt dramatisch verarbeiteten, indessen erscheint der Einfluß dieser Dichter auf Schillers Werk

nicht tiefgehend. In Betracht kommen die bürgerlichen Trauerspiele Heinr. Leop. Wagners, vor allem „Die Kindermörderin"; ferner Leisewitz' „Julius von Tarent". An das letzte Werk erinnern besonders die Schwärmereien Ferdinands III, 4, empfunden im Geiste Rousseaus, aber geformt mit der emphatischen Beredsamkeit von Leisewitz. Vgl. auch Minor II, S. 135. Wichtiger wurde für „Kabale und Liebe" ein heute verschollener Dichter Otto von Gemmingen (1755—1836), mit seinem Diderot nachgebildeten bürgerlichen Schauspiel „Der deutsche Hausvater" (1780). Dieses Stück, das von Dalberg zum ersten Male aufgeführt worden war, erwarb sich viel Beifall, und auch Schiller schrieb über den Dichter und sein Werk an Dalberg: „Ich wünschte die Ehre zu haben, diesem Mann zu versichern, daß ich eben diesen Hausvater ungemein gut gefunden und einen vortrefflichen Mann und sehr schönen Geist darin bewundert habe." Den Inhalt bildete der Konflikt eines jungen adligen Offiziers, der ein Verhältnis mit einer bürgerlichen Malerstochter unterhält, während sein Vater seine Verheiratung mit einer reichen vornehmen Witwe exotischer Herkunft wünscht. Diese Dame läßt denn auch alle Minen springen, um den Offizier für sich zu gewinnen und erreicht beinahe ihr Ziel; am Ende aber siegt doch das bürgerliche Mädchen und erobert sich den adligen Geliebten als Gatten. So hat das Stück einen heiteren Ausgang. Es ist kein Zweifel, daß Schiller sehr wesentlich von diesem Werke beeinflußt worden ist und trotz aller inneren Verschiedenheit doch bestimmte Situationen daraus in sein bürgerliches Drama herübergenommen hat. Vor allem die Rivalität der beiden Frauen, die Gemmingen wieder aus Lessings „Miß Sarah Sampson" entlehnt hatte, wurde für Schiller bedeutungsvoll; vgl. im einzelnen Minor II, 123 ff. Freilich sind es lediglich stoffliche Anklänge, was beide Werke gemeinsam haben; in der Grundauffassung und in der künstlerischen Ausgestaltung sind sie völlig verschieden, hier steht Schiller turmhoch über Gemmingen. Gemmingens Drama ist das Werk eines Dilettanten, der allen ernsten künstlerischen Aufgaben aus dem Wege geht; der scharfe soziale Protest, der kraftvoll ausgeführte geschichtliche Hintergrund, der tiefe sittliche Ernst des Liebesverhältnisses, alle diese Vorzüge des Schillerschen Dramas fehlen bei Gemmingen gänzlich. In diesen Vorzügen ist die Einwirkung von Lessings Emilia Galotti unverkennbar. Schon oben bei Fiesco S. 93 ist dargetan worden, wieviel der junge Schiller dem klassischen Drama Lessings verdankt; von Kabale und Liebe hat man gar behauptet, daß es ohne Lessings Emilia „gar nicht sein könnte". Die Abhängigkeit verrät sich nicht nur in einzelnen Charakteren, sondern auch in einzelnen Situationen, ja sogar in einzelnen Wendungen; vgl. Kuno Fischer, Lessing I S. 188 ff.; Brahm, Schiller I, S. 302; Julian Schmidt in den Preußischen Jahrbüchern 1879, E. Kühnemann a. a. O. S. 211 f. So erinnern, um nur einiges anzuführen, der Hofmarschall und Wurm jeder in anderer Weise an Marinelli; die Lady Milford an die Gräfin Orsina, die einfältige Mutter Luises an Claudia, der derb polternde Vater

an Odoardo. Fast durchgehends hat Schiller Lessings Gestalten in eine um ein Stockwerk tiefere Lebensschicht versetzt. „Hieraus erklären sich wie aber auch aus der Jugend und der dichterisch entschiedeneren Kraft die derberen, stärker unterstrichenen Töne, das reichere Ausleben" (Kühnemann). Stoffliche Ähnlichkeiten sind die bevorstehende Vermählung dort des Prinzen, hier des Herzogs, welche ein Abbrechen ihres Verhältnisses zu den Mätressen verlangt; dort die Abhaltung eines wirklichen Lever (I, 6), hier die Schilderung eines solchen (I, 6). Hier wie dort fordert die Katastrophe als Opfer das Leben einer edlen Jungfrau; dort die tatsächliche Vernichtung des Hofmenschen Marinelli zum Schluß des Dramas, hier das erklärende Geständnis des Hofmarschalls (III, 2): „Mon Dieu! was bin dann ich, wenn mich Seine Durchlaucht entlassen?" Eine größere „Anzahl Wendungen, in denen ein Anklang an Lessing zu erkennen ist", hat Bellermann S. 213 ff. zusammengestellt; besonders überzeugend sind folgende: Emilia Galotti II, 2: Odoardo: „Wo ist Emilia?" Claudia: „Sie ist in der Messe." II, 7: Appiani: „So recht meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben." Kabale und Liebe I, 2: Wurm: „Kriegt man sie nicht zu sehen, Mamsell Luisen?" Frau: „Sie ist eben in der Messe." Wurm: „Das freut mich! freut mich! Ich werd' einmal eine fromme christliche Frau an ihr haben." — Emilia Galotti IV, 3: Orsina: „Wie er dasteht, der Herr Marchese! was er für Augen macht! wundert sich das Gehirnchen?" Kabale und Liebe IV, 3: Ferdinand: „Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! ... Schade nur, ewig schade für die Unze Gehirn, die so schlecht in diesem undankbaren Schädel wuchert!"

Aber während Lessing noch sorgfältig die soziale Anklage seines Dramas abgedämpft hatte, sprudelte Schillers Stück sie leidenschaftlich und mit vollem Bewußtsein hervor. Hierin liegt die Eigenart von Kabale und Liebe, worin es alle seine bürgerlichen Vorgänger übertrifft, daß es das deutsche Bürgerhaus zum Mittelpunkt und eigentlichen Träger der Handlung macht. „Nur bei Schiller handelt das bürgerliche Drama vom Bürgertum als solchen, stellt es ein Stück aus der Geschichte des Bürgertums dar, ja faßt es in seinem weltgeschichtlichen Lebenskreise auf und zwar mit der Kraft des großen Volksführers in dramatischer Form, indem er die zweifellose Sache der Menschheit auf Seite des Bürgertums in tragischer Not sieht. Die Sache des Durchbruchs und die Befreiung des dritten Standes wird ihm zu einer Sache der Sittlichkeit selber. In dieser einzigen und in die letzte Tiefe dringenden Weise findet sich auch bei ihm der moralistische Nebensinn, der für die bürgerliche Dichtung immer irgendwie wichtig war. Aber er bleibt dabei nicht Redner und Anführer. Gerade indem er die Tragödie des Bürgertums als eine sittliche Weltfrage sieht, gibt er dem Bilde seine Tiefe, seine Bedeutung, sein Leben, erhebt er das bürgerliche Schauspiel ins Reich der großen Dichtung" (Kühnemann S. 234).

Daß in Kabale und Liebe eine Zahl von Motiven wieder erscheint,

die uns schon aus den Räubern und dem Fiesco bekannt sind, ist bereits oben S. 123 bemerkt worden. Einem leisen Nachklang von dem Lieblingsmotiv des Fiesco: Wettstreit der Erhabenheit und Großmut (s. oben S. 71, 73 ff.) gleicht das Motiv in IV, 7: eine Art von Großmutwettstreit zwischen Luise und der Lady Milford; an das Verhältnis der Julia zu Leonore erinnert hier das Verhältnis der Lady Milford zur Luise; auch in der Kosinskyepisode war das Glück zweier liebender Herzen durch Hofkabale zerstört worden.

2. **Aufnahme und Wirkung.** Am 13. April 1784 ging Kabale und Liebe zum ersten Male über die Bretter, und zwar in Frankfurt a. M., von dem Theaterdirektor Großmann gegeben. Zwei Tage später folgte die erste Aufführung in Mannheim. Die Besetzung war gut, Schiller selbst wohnte mit Streicher in einer Loge der Aufführung bei. Streicher berichtet über Schillers Verhalten: „Ruhig, heiter, aber in sich gekehrt und nur wenige Worte wechselnd, erwartete er das Aufrauschen des Vorhangs. Als aber nun die Handlung begann, wer vermöchte den tiefen, erwartenden Blick, das Spiel der unteren gegen die Oberlippe, das Zusammenziehen der Augenbrauen, wenn etwas nicht nach Wunsch gesprochen wurde, den Blitz der Augen, wenn auf Wirkung berechnete Stellen diese auch hervorbrachten, wer könnte dies beschreiben! — Während des ganzen ersten Aufzuges entschlüpfte ihm kein Wort, und nur bei dem Schlusse desselben wurde ein ‚es geht gut' gehört. Der zweite Akt wurde sehr lebhaft und vorzüglich, der Schluß desselben mit so vielem Feuer und ergreifender Wahrheit dargestellt, daß, nachdem der Vorhang niedergelassen war, alle Zuschauer auf eine damals ganz ungewöhnliche Weise sich erhoben und in stürmisches, einmütiges Beifallrufen und Klatschen ausbrachen. Der Dichter wurde so sehr davon überrascht, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte. In seiner Miene, in der edlen stolzen Haltung zeigte sich das Bewußtsein, genug getan zu haben, sowie die Zufriedenheit darüber, daß seine Verdienste anerkannt und mit Auszeichnung beehrt würden." Schnell eroberte sich das Stück die andern deutschen Bühnen, und zwar ohne die Patenschaft Plümickes, s. Minor II, 213. Dagegen war die Aufnahme bei der Kritik im allgemeinen nicht günstig. Man hatte viel auszusetzen, an dem Aufbau, an der Sprache, an dem Wechsel des Komischen und Tragischen; besonders aber mißfiel der unglückliche Ausgang. Offenbar war man zu sehr an die bürgerlichen Rührstücke im Stile Diderots gewöhnt und hatte kein Verständnis für den Realismus, für den tiefen sittlichen Ernst dieser Schillerschen Kunst. Am abfälligsten äußerte sich der Berliner Rektor am Grauen Kloster, Karl Philipp Moritz, über das Stück in der Vossischen Zeitung, allerdings mit dem Erfolg, daß die Berliner „Sprudeljugend" nur um so lebhafter für das Stück Partei ergriff (Brief Zelters an Goethe). Selbst noch in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts begegnet manches harte und einseitige Urteil, z. B. bei Vilmar. Zum Teil erklärt sich diese widerspruchsvolle Aufnahme aus der Tendenz des Stückes. Da der Dichter

selbst auf das lebhafteste Partei ergriff, so war es auch für Hörer und Leser schwierig, unparteiisch zu sein.

Eine tiefere Einwirkung auf die dramatische Literatur läßt sich nicht feststellen. Auch weiterhin bewahrte sich das bürgerliche Drama den Charakter des Rührstücks. Erst sechzig Jahre später entstand dem Schillerschen Jugenddrama in Hebbels „Maria Magdalena" (1844) ein ebenbürtiger Nachfolger. Auch da wird in einem tragischen Bilde die bürgerliche Welt abgespiegelt, aber diese bürgerliche Welt ist eine ganz andere geworden. Während uns Schiller das unterdrückte Bürgertum in seinem Aufstreben vorführt, sehen wir in Hebbels Trauerspiel, wie das Bürgertum, äußerlich frei, aber innerlich unfrei an der Starrheit seiner sittlich-sozialen Anschauungen dahinsiecht. „So wächst aus der besten Seele des Bürgertums, seiner sittlichen Strenge gegen sich und andere, die Tragödie hervor. Es ist die höchste Verinnerlichung jenes Zusammenhanges von Moral und bürgerlicher Dichtung, der die ganze Entwicklung begleitet. In der Lebensform des Bürgers als solchen liegt das Tragische" (Kühnemann S. 235). Die folgenden Stufen in der Entwicklung des bürgerlichen Dramas bezeichnen die Namen Ibsen und Hauptmann.

Sehr zahlreich sind auch in Kabale und Liebe wieder solche Situationen, die sich wie Vorstudien und Vorarbeiten des Dichters zu einer wiederholten und vollendeteren Ausführung in späteren Dramen verhalten. Die ganze Gestalt der Lady Milford, welche eine anstößige Vergangenheit sühnt, ist wie ein Vorläufer zu derjenigen der Maria Stuart, aber auch zur Prinzessin Eboli im Don Carlos. Man halte ferner von einzelnen Szenen zusammen die Szene IV, 7: Luise gegenüber ihrer Nebenbuhlerin mit Maria Stuart III, 4: Maria gegenüber der Elisabeth; die Szene II, 3: Ferdinand und Lady Milford mit Don Carlos II, 8: Carlos und die Eboli; die Szene IV, 5: Ferdinand seinen Vater um Vergebung anflehend mit Don Carlos II, 2: Carlos von seinem Vater stürmisch Versöhnung fordernd; die Szene IV, 7: die unabhängige und stolze Art, in welcher Luise der Lady Milford entgegenzutreten wagt, die dem Lande noch allmächtig gilt, mit Don Carlos III, 10: das kühne Auftreten Posas Philipp gegenüber; die Szene V, 2, wo Luise auf die Anklage Ferdinands anfangs nur das Schweigen einer Selbstverurteilung hat, mit Jungfrau von Orleans IV, 11, wo die Jungfrau der Anklage des Vaters gegenüber in beredter Selbstanklage verstummt. Wenn danach die meisten Analogien auf den Don Carlos und die Maria Stuart hinweisen, so erklärt sich das offenbar daraus, daß diese Stoffe gerade den Dichter in Bauerbach gleichzeitig mit der Überarbeitung von Kabale und Liebe beschäftigt hatten (s. oben S. 100).

IV.

Don Carlos,

Infant von Spanien.

Ein dramatisches Gedicht.

Erläuterungen: H. F. W. Hinrichs, Schillers Dichtungen II, 1, S. 152—248. Leipzig 1838. — H. Düntzer, Leipzig ² 1886. — Ludw. Bellermann, Schillers Dramen I, S. 219—328. Berlin 1888.

Programme: Schwerdfeger, Die Entstehung des Don Carlos. Rastenburg 1910 und 1911. — G. Kettner, Schillerstudien. Pforta 1894. — A. Otto, über Schillers Don Carlos. Neiße 1853. — H. Bühren, Don Carlos. Ungarisch Hradisch 1871.

Aufsätze und sonstige Abhandlungen: Schiller, Briefe über Don Carlos. Teutscher Merkur 1788. S. 35—61 u. 224—267. — Ernst Elster, Zur Entstehungsgeschichte des Don Carlos. Halle 1889. — Marx Möller, Studien zum Don Carlos nebst einem Anhang: Das Hamburger Theatermanuskript. Greifswald 1896. — Levy, Schillers Don Carlos in seiner Abhängigkeit von Lessings Nathan. Zeitschr. f. deutsches Altertum usw. von Steinmeyer, N. F. IX, 3. — O. Brahm, Schillers Don Carlos. Deutsche Rundschau 1889. IV, S. 394—420. — F. Stürmer, Die Aufopferung des Marquis Posa. Z. f. d. deutsch. Unterricht 1908, S. 440—49. — O. Vilmar, Der Charakter Philipps. Festrede 1860. — Friedr. Zarncke, über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller, Goethe. Festschrift der Leipziger Universität. Leipzig 1865. — Heinr. Theodor Rötscher, König Philipp II. im Don Carlos. Zyklus dramatischer Charaktere II, S. 157 ff. Berlin 1846. — H. J. Heller, Die Quellen des Schillerschen Don Carlos. Archiv f. d. Studium der neuen Sprachen 25, 55—108. — O. Harnack, Zu Don Carlos. Euphorion 5. S. 314 ff. — R. Schlösser, Der Hochverrat des Marquis Posa. Euph. 10, S. 98 ff. — H. Tischler, Die Doppelbearbeitungen der Räuber, des Fiesco und des Don Carlos. Leipzig 1888. — Wieland, Dom Karlos, Infant v. Spanien. Teutscher Merkur 1787, III. — Wieland, über Schillers 1. Akt des Don Carlos. (Gruber, C. M. Wielands Leben. IV. Teil. S. 212—223.) Zur Geschichte des Don Carlos: Ranke, Don Carlos, Prinz von Asturien. Wiener Jahrbücher 1829. S. 227 ff. (Sämtl. Werke Bd. 40.) — W. Maurenbrecher, Don Carlos. Berlin 1869. — Derſ., Grenzboten 1874. IV. S. 241 ff., 281 ff. — M. Büdinger, Don Karlos' Haft und Tod nach den Auffassungen seiner Familie. Wien und Leipzig 1891. — Gachard, Don Carlos et Philippe II. Brüssel 1863. — E. Cablé, Ambassade en Espagne de Jean Ebrard Seigneur de Saint-Sulpice. Paris 1904. S. auch die Literatur oben S. 2.

A. Zur Geschichte der Abfassung.

Wie „Kabale und Liebe" ist auch der „Don Carlos" eine Frucht von Schillers Wanderjahren. Seine Entstehung fällt in die Jahre 1782—87. Fünf Jahre, wenn auch mit mannigfachen Unterbrechungen, brauchte

Schiller, um das Werk zu einem befriedigenden Abschluß zu bringen, und auch später noch mußte er wiederholt die nachbessernde Hand anlegen. In der verhältnismäßig langen Entstehungszeit ist das Drama am nächsten den Räubern verwandt, doch hat es mit allen Jugenddramen Schillers den Umstand gemein, daß es in dem reifenden Geiste des Dichters verhältnismäßig tiefgreifende Wandlungen durchmachte. Als unvermeidliche Folge dieser Wandlungen zeigen sich noch in dem Gefüge des fertigen Werkes allerhand Risse und Störungen. Schiller selbst hat in kurzen, aber aufschlußreichen Worten die Entstehung des Dramas geschildert: „Während der Zeit, daß ich es ausarbeitete, welches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat sich — in mir selbst vieles verändert. An den verschiedenen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art, zu denken und zu empfinden, ergangen sind, mußte notwendig auch dieses Werk teilnehmen. Was mich zu Anfang vorzüglich an demselben gefesselt hatte, tat diese Wirkung in der Folge schon schwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die früheren; Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Akte ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die drei ersten Akte waren in den Händen des Publikums, die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzustoßen — ich hätte also das Stück entweder ganz unterdrücken müssen oder ich mußte die zweite Hälfte der ersten so gut anpassen, als ich konnte. Wenn dies nicht überall auf die glücklichste Art geschehen ist, so dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer geschickteren Hand als der meinigen nicht viel besser würde gelungen sein. Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lang mit dem Stücke getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein." (Briefe über Don Carlos. 1. Brief.)

Herkömmlich unterscheidet man in der Entstehungsgeschichte des Don Carlos drei Perioden: die Anfänge in der Bauerbacher Zeit (1782 bis 83); die Entstehung der sogenannten Thaliafassung (1784—86) und die Vollendung in Dresden (1786—87).

Die erste Anregung zur Wahl des Stoffes hatte Schiller wohl bei seinem zweiten Besuche in Mannheim Mai 1782 durch den Intendanten des dortigen Nationaltheaters von Dalberg empfangen. Unter dem 15. Juli 1782 bemerkt er in einem Briefe an Dalberg aus Stuttgart: „Die Geschichte des Spaniers Dom Carlos (so schrieb Schiller den Namen des Helden anfangs stets) verdient allerdings den Pinsel eines Dramatikers und ist vielleicht eines von den nächsten Sujets, das ich bearbeiten werde." Zunächst kam jedoch Schiller nicht dazu. Erst in Bauerbach trat er dem Stoffe näher und ließ sich von dem Meininger Bibliothekar Reinwald, seinem späteren Schwager, die historische Novelle „Dom Carlos" des französischen Abbé de Saint Réal schicken. Bald wuchs sein Interesse an dem

Stoffe so, daß er sich schon während der Überarbeitung des „Fiesco" und neben der Arbeit an der „Luise Millerin" mit dem neuen Drama beschäftigte (s. oben S. 100). „Gegenwärtig arbeite ich," schreibt er an Herrn von Dalberg, „an einem Dom Carlos. Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint und das ich Euer Exzellenz zu verdanken habe." „Ich finde," heißt es in einem Briefe an Reinwald, „daß diese Geschichte mehr Einheit und Interesse zum Grunde hat, als ich bisher geglaubt, und mir Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen gibt. Der Charakter eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings, der zugleich der Erbe einiger Kronen ist, einer Königin, die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vorteilen ihres Schicksals verunglückt, eines eifersüchtigen Vaters und Gemahls, eines grausamen heuchlerischen Inquisitors und barbarischen Herzogs von Alba usw. sollten mir, dächte ich, nicht wohl mißlingen." „Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen," bekennt er ebendemselben in einem anderen Briefe (14. April 1783), „in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandtaten fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will (und sollte mein Carlos auch für das Theater verloren gehen) einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bisher nur gestreift hat, auf die Seele stoßen."

Mit dieser Absicht kam der Dichter der Zeitstimmung entgegen, die, erregt durch die antiklerikale Politik des Kaisers Joseph II., schon den Sieg der Aufklärung über engherzige Kirchengläubigkeit und unduldsames Pfaffentum heraufziehen sah. Vgl. Weißenfels in seiner Einleitung zum Don Carlos S. XVIII: „Die Räuber waren ein leidenschaftlicher Schrei nach Freiheit gewesen. Im Fiesco war das Ideal politisch-republikanischer Freiheit aufgeleuchtet. In Kabale und Liebe galt der ideale Kampf der sozialen Unfreiheit, die das Naturrecht der vom Dichter als Lenkerin des Universums gepriesenen Liebe unterdrückt. Über die Welt, in der Don Carlos untergeht, sollte nun eine despotische, eigennützige, Menschenglück vernichtende Kirche ihre tiefen Schatten werfen. Der Kreis der möglichen Freiheitstendenzen war damit erschöpft." Wie sich Schiller damals das Drama dachte, können wir aus einer uns erhaltenen Skizze, dem sogenannten Bauerbacher Entwurf, sehen, der in Form einer trockenen Disposition den Stoff in fünf Akte oder „Schritte" gliedert.

„Dom Karlos Prinz von Spanien.
Trauerspiel:

I. Schritt. Schürzung des Knotens.
A. Der Prinz liebt die Königin. Das wird gezeigt:
1. Aus seiner Aufmerksamkeit auf solche, seiner Lage in ihrer Gegenwart.
2. Seiner ungewöhnlichen Melancholie und Zerstreuung.
3. Dem Korb, den die Prinzessin Eboli von ihm bekommt.
4. Seiner Szene mit dem Marquis de Posa.
5. Seinen einsamen Gesprächen mit sich selbst.

B. Diese Liebe hat Hindernisse und scheint gefährlich für ihn werden zu können — dies lehren:
1. Karlos' heftige Leidenschaft und Verwegenheit.
2. Der tiefe Affekt seines Vaters, sein Argwohn, seine Neigung zur Eifersucht, seine Rachsucht.
3. Interesse der Grandes, die ihn fürchten und hassen, mit guter Art an ihn zu kommen.
4. Rachsucht der beschämten Prinzessin von Eboli.
5. Auflauschung des müßigen Hofes.

II. Schritt. Der Knoten verwickelter.
A. Karlos' Liebe nimmt zu — Ursachen:
1. Die Hindernisse selbst.
2. Gegenliebe der Königin, diese äußert sich, motiviert sich:
a) aus ihrem zärtlichen Herzen, dem ein Gegenstand mangelt:
α) Philipps Alter, Disharmonie mit ihrer Empfindung,
β) Zwang ihres Standes;
b) Aus ihrer anfänglichen Bestimmung und Neigung für den Prinzen. Sie nährt diese angenehmen Erinnerungen gern.
c) Aus ihren Äußerungen in Gegenwart des Prinzen. Inneres Leiden. Furchtsamkeit. Anteil. Verwirrung.
d) Einer mehr als zu erwartenden Kälte gegen Dom Juan, der ihr einige Liebe zeigt.
e) Einigen Funken von Eifersucht über Karlos' Vertrauen zu der Prinzessin von Eboli.
f) Einigen Äußerungen in geheim.
g) Einem Gespräch mit dem Marquis.
h) Einer Szene mit Karlos.

B. Die Hindernisse und Gefahren wachsen. Dies erfährt man
1. aus dem Ehrgeiz, der Rachsucht des verschmähten Dom Juan.
2. — einigen Entdeckungen, die die Prinzessin von Eboli macht.
3. — ihrem Einverständnis mit jenem.
4. — der immer wachsenden Furcht und Erbitterung der Grandes, die vom Prinzen bedroht und beleidigt werden. Komplott derselben.
5. Aus des Königs Unwillen über seinen Sohn und Bestellung der Spionen.

III. Schritt. Anscheinende Auflösung, die alle Knoten noch mehr verwickelt.
A. Die Gefahren fangen an, auszubrechen.
1. Der König bekömmt einen Wink und gerät in die heftigste Eifersucht.
2. Dom Karlos erbittert den König noch mehr.
3. Die Königin scheint den Verdacht zu rechtfertigen.
4. Alles vereinigt sich, den Prinzen und die Königin strafbar zu machen.
5. Der König beschließt seines Sohnes Verderben.

B. Der Prinz scheint allen Gefahren zu entrinnen.
1. Sein Heldensinn erwacht wieder und fängt an, über seine Liebe zu siegen.
2. Der Marquis wälzt den Verdacht auf sich und verwirrt den Knoten aufs neue.
3. Der Prinz und die Königin überwinden sich.
4. Prinzessin und Juan spalten sich.
5. Der König setzt einen Verdacht in den Herzog von Alba.

IV. Schritt. Dom Karlos unterliegt einer neuen Gefahr.
A. Der König entdeckt eine Rebellion seines Sohnes.
B. Diese erweckt die Eifersucht wieder.
C. Beide zusammen vereinigt stürzen den Prinzen.

V. Schritt. Auflösung und Katastrophe.
A. Regungen der Vaterliebe, des Mitleids usf. scheinen den Prinzen zu begünstigen.
B. Die Leidenschaft der Königin verschlimmert die Sache und vollendet des Prinzen Verderben.
C. Das Zeugnis des Sterbenden und das Verbrechen seiner Ankläger rechtfertigt den Prinzen zu spät.
D. Schmerz des betrogenen Königs und Rache über die Urheber.

Im Mittelpunkt steht hier der Titelheld Don Carlos, den der Dichter damals nach seinem eigenen Bekenntnis „gewissermaßen statt eines Mädchens" hatte, mit dem er zitterte, aufwallte, weinte und verzweifelte. „Carlos hat von Shakespeares Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitz' Julius und den Puls von mir", schrieb Schiller an Reinwald. Posa spielt eine untergeordnete Rolle, dafür findet sich eine Person (Dom Juan), die später weggefallen ist. Auffällig erscheint es, daß der Entwurf von der antiklerikalen Tendenz, die Schiller dem Stücke beizulegen gedachte, keine Spur aufweist. — Wieweit die Ausarbeitung des Stückes in Bauerbach gediehen ist, wissen wir nicht, da uns von dieser ersten Fassung nichts erhalten ist, doch ist anzunehmen, daß sie, wie die bisherigen Dramen Schillers, in der seit dem Sturm und Drang üblichen Prosa abgefaßt war. Wie ernst der Dichter das neue Drama nahm, geht auch daraus hervor, daß er von Reinwald eine Anzahl Bücher entlehnte, aus denen er sich über Sitten und Nationalcharakter des spanischen Volkes genauer unterrichtete.

Durch die Übersiedlung von Bauerbach nach Mannheim (Juli 1783) wurde die kaum begonnene Arbeit an dem Drama auf längere Zeit unterbrochen. Die neuen Verpflichtungen und die Zerstreuungen der Residenz hinderten den Dichter fast ein Jahr lang an der Fortsetzung. Erst Juni 1783 nahm er den Don Carlos wieder vor. Carlos würde nichts weniger sein als ein politisches Stück, schreibt er 7. Juli an Dalberg, „sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause, und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohne so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen." Der Plan scheint noch der alte, aber inzwischen war Schiller selbst ein anderer geworden; er stand jetzt dem wilden Sturm und Drang seiner drei ersten Jugenddramen kühler gegenüber und strebte unter dem Einfluß der französisch gebildeten Kreise Mannheims den maßvollen Ton der hohen Tragödie zu treffen. Der hinter seinen Erwartungen zurückgebliebene Erfolg seines bürgerlichen Trauerspiels Kabale und Liebe mochte noch ein übriges zu dieser Wandlung der dichterischen Anschauungen beigetragen haben. „Carlos", heißt es in einem anderen Briefe an Dalberg aus demselben Jahre, „ist ein herrliches Sujet, vorzüglich für mich. Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfange: Carlos, Philipp, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich

kann es mir nicht verbergen, daß ich so eigensinnig, vielleicht auch so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld und für mich, möcht' ich sagen, *da* ist; da ich *hier* vielleicht nicht erreicht, im andern *übertroffen* werden könnte; froh bin ich, daß ich nunmehr so ziemlich Meister über die Jamben bin. Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Carlos sehr viel Würde und Glanz geben wird." So begann er mit dem Drama in Mannheim offenbar aufs neue von vorn, indem er das schon Fertige in jambische Verse umschrieb.

Einen heilsamen und tiefgehenden Einfluß auf die neue Fassung des Werkes übte eine Mannheimer Freundin des Dichters, *Charlotte von Kalb*, die Frau eines pfälzischen Majors in Landau, dem sie durch Zwang der Verhältnisse gegen ihre Neigung vermählt war, und von dem getrennt sie damals in Mannheim lebte, weil die Unsitte der Zeit den Offizieren verbot, ihre Frauen mit in die Garnisonstadt zu nehmen. „In manchen Zügen seiner werdenden Dichtung prägten sich die Eindrücke aus, die er von der edelgesinnten, innerlich vereinsamten Frau empfing; der Dichter selbst hat später zu seiner Schwägerin geäußert, daß der Umgang mit Frau von Kalb während der Ausarbeitung des Don Carlos sehr belebend auf ihn gewirkt und daß sie zu einigen Zügen im Charakter der Königin Elisabeth Veranlassung gegeben habe. Aber auch die Prinzessin Eboli hat etwas von der leidenschaftlichen Seele der nach Liebe dürstenden Frau. Ihr verständnisvolles, durchaus nicht bloß bewunderndes Urteil ließ Schiller bei seinem dichterischen Schaffen gelten. Wie er sie mit Shakespeare bekannt machte, so wies sie ihn immer wieder auf Geschmack und Maß in den Werken der Franzosen hin und regte ihn an, seine dichterischen Erzeugnisse durch Vornehmheit der Form und des Ausdrucks zu adeln. Ihr las er auch die fertigen Szenen seines Don Carlos vor, freilich nicht mit dem gewünschten Erfolg: sie war in ihrer hohen Erwartung getäuscht und suchte dies schonend zu verbergen. Als aber Schiller auf ein bestimmtes Urteil drang, bekannte sie lachend: ‚Lieber Schiller, das ist das Allerschlechteste, was Sie noch gemacht haben.' Der entrüstete Dichter warf seine Schrift auf den Tisch, nahm Hut und Stock und ging weg. Kaum aber hatte Frau von Kalb eine Seite des Heftes still für sich gelesen, da gingen ihr die Schönheiten der Dichtung auch schon auf, die bei dem allzuheftigen Vortrag des Dichters wieder einmal verloren gegangen waren" (Berger, Schiller I, S. 420 f. Vgl. dazu oben S. 50 Schillers Mißerfolg bei seiner Fiescovorlesung).

Zu Weihnachten 1784 war der erste Akt in der neuen Fassung fertig, denn am zweiten Weihnachtstage durfte ihn Schiller, durch Vermittlung der Frau von Kalb, am landgräflich-hessischen Hofe zu Darmstadt vorlesen. Auch der zu Besuch anwesende Herzog *Karl August* von Sachsen-Weimar wohnte der Vorlesung bei und verlieh dem Dichter als Zeichen seiner Achtung den Charakter eines herzoglichen Rates. So half der

Don Carlos die ersten Beziehungen des Dichters zu Weimar knüpfen, jenem Lande, das wenige Jahre später sein zweites Vaterland werden sollte. Kurz danach erschien der erste Akt im Druck in der von Schiller herausgegebenen Zeitschrift „Rheinische Thalia" (März 1785) mit einer Widmung an den Herzog von Weimar; indessen ist auch dieses Stück noch keine reine geschlossene Versdichtung, verschiedene Szenen sind in Prosaerzählung gegeben, angeblich weil der Dichter fürchtete, daß das Werk ohne diese Vorsicht „leicht der Indiskretion und Gewinnsucht eines Buchhändlers oder Schauspieldirektors anheimfallen könnte" (Vorrede in der Rheinischen Thalia).

Als Schiller kurz darauf (April 1785), einer Einladung seines Freundes Körner folgend, Mannheim verließ und sich nach Kursachsen wandte, wurde die Arbeit abermals für einige Zeit unterbrochen; erst am 29. November 1785 hören wir, daß der zweite Akt des Dramas vollendet sei. Gedruckt erschien er 1786 im zweiten und dritten Heft der Thalia, doch umfaßt der zweite Akt in dieser Veröffentlichung nur die ersten 13 Szenen des zweiten Aktes in seiner späteren endgültigen Gestalt. In einer Fußnote am Schlusse hatte der Dichter zwar noch einmal betont: „Dom Carlos ist ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause", indessen tritt in der Thaliafassung die politische Handlung unverkennbar stärker hervor, als in dem Bauerbacher Entwurf vorgesehen war. „Die Familiengeschichte, während der ersten Arbeitsperiode das eigentliche Thema, und die politische Handlung hielten einander jetzt nach des Dichters Idee das Gleichgewicht, wenn auch die Motive der ersteren, Liebe, Freundschaft, Eifersucht, persönlicher Zwist zwischen Vater und Sohn, in ihrer breiten und leidenschaftlichen, vom revolutionären Kulturhaß Rousseaus durchsetzten Ausgestaltung noch immer das Hauptinteresse des Lesers in Anspruch nahmen" (Weißenfels, S. XXIV). Der Träger der politischen Mission im Sinne einer modernen Völkerbefreiung ist der Marquis Posa geworden, der dadurch aus der untergeordneten Stellung des Entwurfs, wo er nur als Vertrauter des Liebespaars erscheint, beträchtlich herausgehoben ist. Immerhin spielt Posa auch in den beiden ersten Akten der Thaliafassung noch eine Rolle zweiten Ranges; im Mittelpunkt des Spieles steht nach wie vor der Titelheld Don Carlos.

Das änderte sich jedoch im dritten Akte, der auch noch (bis zur großen Audienzszene, dem heutigen 7. Auftritt) in der Thalia erschien. Zwischen der Vollendung des zweiten und der Ausarbeitung des dritten Aktes liegt wieder eine längere Pause. In dieser Zeit vollzog sich in Schiller abermals eine entscheidende Umwandlung, die durch Körner, den älteren und reiferen Freund, in dessen gastlichem Hause Schiller diese Jahre weilte, wesentlich gefördert wurde. Schiller überwand die Sturm- und Drangideen, die seinen drei ersten Jugendwerken ihr entscheidendes Gepräge gegeben hatten, jetzt auch innerlich, indem er sich von dem Naturevangelium Rousseaus und seiner Befehdung der menschlichen Kultur löste und den Glauben an eine stetige Höherentwicklung der Menschheit

wiedergewann. „Nun erschien es dem sich abklärenden Dichter als das lohnendere Ziel, statt die Welt zu verneinen und zu bekämpfen, sie umzubilden und mit menschenwürdigen Gedanken zu erfüllen; statt die Tyrannei zu befehden, Ideale wahrer Freiheit und Menschlichkeit aufzurichten; statt die Wirklichkeit mißmutig zu fliehen, mitten in ihr in opferfreudiger Hingebung mannhaft die Kräfte zu bewähren" (Berger I, S. 510). Die Folge dieser Wandlung war eine völlige Neuordnung der Handlung in den letzten Akten des Dramas. Nach des Dichters eigenen Worten lag bei Vollendung des zweiten Aktes der übrige Carlos „wie eine chaotische Masse" vor seinen Blicken. Nun rückte in den Mittelpunkt der Marquis Posa, indem er den ursprünglichen Helden Don Carlos zeitweilig ganz in den Hintergrund drängte. Das bedeutete aber gleichzeitig auch eine immer stärkere Herausarbeitung der politischen Handlung und eine immer stärkere Einschränkung der ursprünglichen aus dem Familienleben geschöpften Motive. Ferner mußte der Dichter, um den Zwiespalt zwischen den beiden ersten und den drei letzten Akten nach Möglichkeit zu verwischen, nachträglich an dem ersten Teil allerhand ändern und zusetzen, besonders was seine neue Lieblingsperson, den Marquis Posa betraf. Die Folge war, daß das Stück sehr stark anschwoll. In ländlicher Stille, auf dem Körnerschen Weinberge bei Loschwitz, schließlich in Tharandt bei Dresden (Frühjahr 1787) wurde der Don Carlos vollendet. Im Juni 1787 erschien das Werk in Buchform bei Göschen in Leipzig unter dem Titel „Dom Carlos, Infant von Spanien". In dieser Ausgabe zählte es 6283 Verse, das waren fast dreimal soviel wie Goethes Iphigenie mit ihren 2174 Versen. Der Dichter selbst erkannte den Nachteil dieser übermäßigen Breite und war in der Folge immer wieder bedacht, das Stück zu kürzen und dadurch wirksamer zu machen. So strich er für die neue Buchausgabe des Jahres 1801 nahezu tausend Verse und verringerte dadurch den Umfang auf 5448 Verse. Außerdem wurde in dieser Ausgabe der Titel erstmalig in „Don Carlos" abgeändert. Die folgenden Ausgaben 1802 und 1805 brachten weitere Kürzungen. Die Ausgabe von 1805, die zum ersten Male hinter dem Titel die Bezeichnung „ein dramatisches Gedicht" führt, hat jedoch immer noch 5370 Verse; sie wird heute in der Regel bei dem Abdruck des Dramas zugrunde gelegt.

B. Die Besprechung der Dichtung.

1. Das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung. Träger der Handlung und Gegenhandlung durch das ganze Drama hindurch sind Don Carlos und Philipp, der Thronfolger und der Monarch, der Sohn und der Vater (das letztere Verhältnis wie in Kabale und Liebe). Die Verbindung einerseits des Marquis Posa und in gewissem Sinne auch der Königin mit Don Carlos, anderseits Albas und Domingos mit dem König Philipp machen jenen Gegensatz von einzelnen Personen zu einem Gegensatz von politischen und kirchlichen Parteien:

der von kosmopolitischen Humanitäts- und Freiheitsideen getragenen Reformpartei und der Partei eines bigotten Despotismus. Diese Gruppe erweitert sich durch die Nebenfiguren zu größeren Kreisen. Zur Gruppe des Königs gehören der Großinquisitor, der Herzog von Feria, die Herzogin von Olivarez und die Gräfin Fuentes; der Partei des Don Carlos stehen mehr oder weniger nahe der Graf Lerma, Prinz von Parma, Oberpostmeister von Taxis (II, 15: Carlos: „Don Raimond von Taxis ist mein guter Freund"), der Leibarzt Don Mercado (V, 6) und die Mondecar. In der Mitte steht, bald dieser, bald jener Partei dienend, die Prinzessin von Eboli; eine rein objektive, neutrale Stellung nehmen ein der Herzog von Medina Sidonia und auch der Prior des Karthäuserklosters. Ganz eigentümlich ist das Verhältnis der Königin. Des Königs Gemahlin und als solche ihm treu, gehört sie der ersten Gruppe an; „mit festem Heldenschritte die schmale Mittelbahn des Schicklichen wandelnd" (II, 15), ein Bild der Tugend inmitten der Gefahren des höfischen Lebens, scheint sie über den Parteien zu stehen; aber als Teilnehmerin der politischen Intrige Posas und als Urheberin schließlich einer Rebellion (V, 5) wird sie zur Parteigenossin der ersten Gruppe. — Das Vertrauensverhältnis, das den Marquis Posa und den König so unerwartet verbindet (III, 10), bringt nun eine mannigfache Verschiebung in die bisher einfache Gruppierung. Neue Gegensätze mit einem Spiel und Gegenspiel neuer Art entstehen: Posa und Philipp verbunden haben zu Gegenspielern Alba und Domingo; aber Posa als Vertrauter Philipps wird, wenigstens scheinbar und vorübergehend, auch zu einem Gegner des Don Carlos, den er verhaften läßt. Die Verflechtung von Spiel und Gegenspiel verwickelt sich sodann weiter noch dadurch, daß jenes Verhältnis Posas zum König einerseits, anderseits die Aufgabe, welche Posa im Bunde mit der Königin durchzuführen wünscht, den Prinzen gegen seinen Vater zum Handeln zu bringen (IV, 3), ihn in eine Zwischenstellung und in einen doppelten Gegensatz bringt: dem Philipp gegenüber, gegen den er eine Rebellion vorbereitet, aber auch dem Don Carlos gegenüber, wenn er über diesen, um ihn zu einem Werkzeug seiner Idee zu machen, despotisch verfügt. — Endlich ist eine ganz besondere Art von Spiel und Gegenspiel innerhalb des aufgezeigten großen Rahmens der allgemeinen Handlung mit dem Doppelverhältnis der Eboli zu Don Carlos und dann auch zu dem Könige gegeben: sie wird zur Rivalin der Königin, aber ihr Spiel anderseits auch zu einem Gegenspiel gegen Don Carlos selbst.

Das Gemeinsame in allen diesen Erscheinungen von Handlung und Gegenhandlung ist nun auch hier, wie im Fiesco und in Kabale und Liebe die Intrige, welche ebenso eine Intrige im Kreise des fürstlichen Hauses ist (Familienintrige) wie in dem großen, öffentlichen Leben (politische Intrige). Führer der großen Intrige sind einerseits Posa und die Königin, anderseits Alba und Domingo; die Eboli sodann wird die Seele eines innerhalb der großen Intrige wirkenden kleineren

Intrigenspiels. — Endlich wird auch in diesem Drama ein uns von früher her bekanntes und dem Dichter in dieser Periode besonders zusagendes Kunstmittel verwendet, wenn er nämlich die Mannigfaltigkeit von Handlung und Gegenhandlung einheitlich dadurch zusammenzuhalten sucht, daß er eine steigende Reihe einander überragender Größen vorführt, das Schauspiel einer stetigen Steigerung der Erhabenheit (vgl. oben S. 75, 105, 138). Diese wird hier durch die Namen: Philipp, Posa, Großinquisitor bezeichnet. Indessen bleibt die Reihe keine so einfache; berücksichtigt man nämlich die wechselnden Erfolge und das dadurch bedingte Auf- und Absteigen jener genannten Persönlichkeiten, so wird die Reihe sich auch folgendermaßen gestalten lassen: Carlos, Philipp, Posa, Philipp (Carlos), Großinquisitor. Der König überragt von vornherein nicht nur seinen Sohn, sondern auch alle Genossen des höfischen Kreises; er wird darauf eine kurze Zeit überragt von Posa, triumphiert sodann über diesen und beugt sich als Sieger schließlich doch noch der erhabeneren Majestät des Vertreters der Inquisition und der Kirche.

2. **Die Hauptthemata.** Die Zahl der Themata oder Motive ist beträchtlich. Bellermann (S. 238) unterscheidet ein „Liebesdrama" und ein „politisches Drama". Dementsprechend könnte man in Anlehnung an die Entstehungsgeschichte auch die Motive in zwei sachliche Gruppen gliedern, in solche aus dem Kreise der Familiengeschichte und in solche aus dem Kreise des politischen Lebens. Indessen ist eine scharfe Trennung schwierig, da auch die der Familiengeschichte angehörigen Motive allenthalben mit politischen Bestandteilen durchsetzt sind und eben dadurch an Bedeutung und Tragweite gewonnen haben. Daher ist im folgenden auf diese Einteilung äußerlich verzichtet. Doch ordnen wir die Hauptthemata so, daß wir mit den familiengeschichtlichen, als den einfachen und ursprünglichen, beginnen und mit den politischen abschließen.

Durch das ganze Drama zieht sich der Gegensatz zwischen Vater und Sohn (I. Hauptmotiv). Über die Verwendung dieses Motivs in den früheren Jugenddramen Schillers vgl. oben S. 117. Es kehrt in allen Jugenddramen Schillers wieder, aber im Don Carlos ist es im Vergleich zu den älteren Dramen sehr erweitert und vertieft, vor allem auch sehr viel klarer und voller herausgearbeitet. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn hat hier seinen Grund in einem Gegensatz nicht nur persönlicher und rein menschlicher, sondern auch allgemeiner Art. Es stehen sich Monarch und Thronfolger gegenüber, getrennt durch die Verschiedenheit ihrer politischen Lebens- und Weltanschauungen, und außerdem noch dadurch entzweit, daß der Vater aus politischen Gründen dem Sohne die anverlobte Braut entrissen hat. So ist im Grunde der Gegensatz der beiden Männer ein doppelter: einmal ein solcher, in welchem es sich um das rein menschliche Verhältnis kindlicher Liebe handelt, die der Sohn ersehnt und der Vater versagt, und daneben ein zweiter, wo

die Interessen der Allgemeinheit, des Staates und der Kirche in den beiden Personen verkörpert einander gegenüberstehen. Die Ausführung wird durch dieses Doppelverhältnis wesentlich bestimmt und ein Teil ihrer Unebenheiten und Widersprüche dadurch erklärt. Die Mitteilungen aus der Vorgeschichte (I, 2) zeigen uns den Gegensatz der Naturen. Vgl. I, 2: Carlos:

„Warum von tausend Vätern
Just eben dieser Vater mir? Und ihm
Just diesen Sohn von tausend bessern Söhnen?
Zwei unverträglichere Gegenteile
Fand die Natur in ihrem Umkreis nicht" usw.

Es scheint sich das Motiv der ungleichen Brüder aus den Räubern (s. o. S. 13) in dem Verhältnis von Vater und Sohn zu wiederholen. Eine knechtische Erziehung, welche sich nicht scheut, das königliche Geblüt in roher Weise auf Sklavenart zu mißhandeln (I, 2), hat schon früh in dem jungen Herzen des Prinzen der Liebe zarten Keim zertreten. So ist der Vater dem Sohne ein Gegenstand des Schreckens geworden, ein „fürchterlicher Name".[1] Das kindliche Gefühl ist erstorben[2], und das Gefühl völliger Verwaisung[3] hat seine Seele ganz erfüllt. Dann folgte nach so freudloser Jugend der Raub, den der Monarch an ihm vollzogen (I, 5), und der die angebetete Braut des Sohnes zu dessen Mutter machte. Dazu kommt endlich, daß der König bisher den Prinzen, wie „aus dem Vaterherzen, so von seines Zepters Anteil ausgeschlossen hatte", daß „der Erbprinz Spaniens in Spanien ein Fremdling war, ein Gefangener auf dem Grund, wo er einst Herr sein sollte" (II, 2). So verstehen wir, wenn ein dreifaches Verlangen seine Seele bewegt: a) die Sehnsucht nach dem Kindesglück und der Vaterliebe, wie nach einem verlorenen oder ihm versagten Paradies; b) der Wunsch, die ehemalige Geliebte wiederzugewinnen; endlich c) das Verlangen, auch an dem großen politischen Leben Anteil zu nehmen. Diese drei Ziele wirken zugleich nun auch auf die Gestaltung des Konflikts zwischen Vater und Sohn ein und bestimmen als ein Nebenmotiv die Art der Durchführung jenes Hauptmotivs. — Das erste, Sehnsucht nach einem kindlichen Verhältnis zu seinem Vater (a), kommt nur in den ersten Szenen des zweiten Aktes zur Geltung. Carlos begehrt die Audienz als „der Sohn des Hauses", „will den Vater für diese kurze Stunde", will ihn ohne Zeugen, entfernt deshalb den Herzog Alba, der „zwischen Sohn und Vater unbe-

[1] I, 2: Carlos: „Sprich mir von allen Schrecken des Gewissens, von meinem Vater sprich mir nicht."

[2] Carlos ebendaselbst: „Oft hab' ich mit mir selbst gerungen, oft .... mit heißen Tränengüssen vor das Bild der Hochgebenedeiten mich geworfen, sie um ein kindlich Herz gefleht — doch ohne Erhörung stand ich auf."

[3] Carlos ebendaselbst: „Ich habe niemand — niemand — auf dieser großen, weiten Erde niemand. — Soweit das Zepter meines Vaters reicht, soweit die Schiffahrt unsre Flaggen sendet, ist keine Stelle, — keine — keine, wo ich meiner Tränen mich entlasten kann, als diese .... Berede dich, ich wär' ein Waisenkind, das du am Thron mitleidig aufgelesen.

rufen sich einzudrängen nicht errötet" (II, 1), wirbt darauf mit den vollsten Tönen kindlicher Liebe um des Vaters Neigung und fleht ihn an um „Versöhnung".[4] Er tut es, um sodann diejenige Bitte auszusprechen „die ihn hierher geführt": der König solle ihm Flandern anvertrauen. Aber er findet bei dem Vater statt der so beweglich erbetenen Liebe und Versöhnung kein Verständnis für die Sprache reinster Menschheit und „ihre ewige Beglaubigung, die Tränen" (Hineintragung der Humanitätsidee in dieses Motiv), sondern nur eisige Kälte und schroffe Abweisung.[5] So ist das Ergebnis nur eine Verschärfung des Konflikts zwischen Vater und Sohn. Gleichwohl könnte die Wirkung der Durchführung dieses Motivs befriedigen, wenn jener Ausgang ein Mittel und Anfang würde zu einer neuen Verwicklung, wenn etwa das Gefühl, von dem Vater endgültig verstoßen zu sein, den Sohn selbst dahin führte, sich frei zu wähnen in seinem Gewissen von allen dem Vater schuldigen Pietätsrücksichten und nun den Weg heimlicher Intrige und offener Gewalt zu versuchen, nachdem der Weg gütlicher Verständigung abgeschnitten zu sein schien. Nun aber ist zunächst der Übergang von den vorhin berührten Äußerungen stärkster Abneigung des Sohnes gegen den ihm „fürchterlichen" Vater (in I, 2) zu der in dieser Szene II, 2 geführten Sprache kindlicher Liebe ein so unvermittelter, daß hier ein starker Widerspruch sich auftut und wir die Empfindungen Philipps verstehen: der Sohn zeige sich nicht wahr, sondern spiele ein falsches Spiel. Sodann bleibt undeutlich, wie wir uns den Ausgleich zu denken haben einerseits zwischen seinem Wunsche, Flandern und sein unterdrücktes Heldenvolk zu retten, d. h. doch wohl durch Reformen im Sinne der Humanität und Freiheit, und anderseits die Erklärung: „Der Starrsinn der Rebellen heische starke, kluge Gegenwehr; das souveräne Amt, die Wut der Schwärmer zu bezähmen, sei vor anderen geeignet, ihn, den Sohn, in den Tempel des Ruhmes einzuführen; . . . er erkühne sich, sein Blut für ihre Treue zu verbürgen." So wird des Vaters Antwort: „mein bestes Kriegsheer deiner Herrschbegierde? Das Messer meinem Mörder?" verständlich. Endlich ist es nicht Carlos selbst, für welchen jene Niederlage Anlaß wird, sich zu entschiedenen Taten aufzuraffen; dieser sinkt vielmehr zurück in die Tatenunlust und Tatenlosigkeit, — sondern erst Posa ist es, der im Bunde mit der Königin jene Niederlage als ein Mittel benutzt, mit Gewalt durchzusetzen, was auf anderem Wege nicht erreicht werden konnte (s. u. S. 153). — (b) Der Konflikt zwischen Vater und Sohn empfängt in diesem Drama seine Eigenart vornehmlich durch die

---

[4] II, 2: „Mein Vater, Versöhnung!" .... „Versöhnung!" .... „Jetzt oder nie! Versöhnung, Vater!" .... „Ich will mich hängen an das Vaterherz, will reißen, will mächtig reißen an dem Vaterherzen, bis dieses Zweifels felsenfeste Rinde von diesem Herzen niederfällt." .... „Hassen Sie mich nicht mehr; ich will Sie kindlich, will Sie feurig lieben, nur hassen Sie mich nicht mehr!"

[5] II, 2: „Zu kühn wird mir dies Gaukelspiel — unwürd'ger Anblick! Geh' aus meinen Augen! . . . Weg aus meinen Augen! . . . So verwerf ich dich!"

Hineintragung des Motivs der Eifersucht. In „Kabale und Liebe" sucht der Vater den Sohn gewaltsam von der Geliebten zu trennen, ohne daß er selbst zu jener eine Beziehung hat; hier sind Vater und Sohn Rivalen in der Liebe. Dem Sohn ist die Geliebte von dem Vater geraubt; diese von dem Vater zu trennen, ist des Sohnes geheimster Wunsch, und quälende Eifersucht verschärft die Abneigung des Vaters gegen den Sohn. Zwar ist das Ziel des Sohnes von vornherein ein unerreichbares, und wenn auch Don Carlos in der ersten Begegnung mit der Königin (I, 5) und später nach der Entdeckung des sträflichen Verhältnisses, das der König mit der Eboli unterhält, sich vorübergehend törichte Hoffnungen macht, so weist die Königin selbst den Sohn von Anfang an in die rechte Bahn, und Posa leitet und läutert des Freundes hoffnungslose Liebe, daß sie ein Mittel wird für höhere Zwecke — aber die Entwicklung des Konflikts zwischen Vater und Sohn wird gleichwohl durch jenes Motiv der Eifersucht wesentlich mit bestimmt. Die Zusammenkunft des Prinzen mit der Königin (I, 5), welche den Prinzen von seiner wahnsinnigen Neigung heilen sollte, wird später dem König durch Alba entdeckt (III, 3) und hat ihre verhängnisvollen Folgen. Die letzte große Unterredung des Prinzen mit der Königin, die den Prinzen zugleich genesen zeigt von seiner unseligen Leidenschaft, überführt ihn doch in den Augen des Königs eines sträflichen Verhältnisses zur Königin, wird somit anscheinend zu einer nachträglichen Rechtfertigung des von diesem vorher schon über den Sohn beschlossenen Gerichts und fällt mit dem katastrophischen Ausgang zusammen, der dem Sohne den Untergang durch den Befehl des eigenen Vaters bringt. Daß der Sohn in diesem Punkte einem Irrtum des Vaters zum Opfer fällt, und daß seine Genesung zu spät (das ὀψέ der griechischen Tragödie; vgl. Soph. Antig. Vers 1270) kommt, wirkt an sich wohl erschütternd, beeinträchtigt aber die befriedigende Wirkung. — (c) Eine weitere Eigenartigkeit erhält der Gegensatz von Vater und Sohn hier dadurch, daß er zugleich ein Gegensatz ist von Monarch und Thronfolger. Der König, der seinerzeit seinen Vater vom Throne verdrängt hat[6], fürchtet den Ehrgeiz des Sohnes und mahnt gleich zu Beginn der Handlung die Granden, ein Auge auf den Infanten zu haben.[7] Aber erst in der Audienzszene (II, 2) nimmt der Prinz einen entschiedenen Anlauf zu dem Ziele: Anteil an der Regierung, und der Ausgang dieser Szene scheint den Konflikt zwischen Vater und Sohn zu einem unheilbaren Bruch zu erweitern; aber im Fortgang (Akt III und IV) ruht die Bewegung des Konflikts, soweit sie durch den König und den

[6] V, 7: Lerma: „Nichts Blutiges, mein Prinz! Philipp II. zwang Ihren Altervater von dem Thron zu steigen. — Dieser Philipp zittert heute vor seinem eignen Sohn." Übrigens nicht der historischen Wahrheit entsprechend, da Karl V. freiwillig abdankte.

[7] I, 6: Philipp: „Der Knabe Don Carl fängt an, mir fürchterlich zu werden. Er meidet meine Gegenwart. Sein Blut ist heiß, warum sein Blick so kalt? So abgemessen festlich sein Betragen? Seid wachsam. Ich empfehl es euch."

Thronfolger selbst hätte bestimmt werden können. Nur hinter der Szene in den geheimen Plänen und Vorbereitungen Posas und der Königin, welche schließlich den Prinzen von dem Vater zu trennen berechnet sind, wird jene Entwicklung im Fluß erhalten, bis zuletzt gleichzeitig mit der vollen Enthüllung jener Absichten der Thronfolger in die Stelle und in das Erbe seines dahingeopferten Freundes tritt. Das Vorausgegangene erscheint nunmehr als eine Vorbereitung auf den letzten entscheidenden Waffengang zwischen Vater und Sohn, Monarch und Thronfolger. Alles schickt sich an zu einem erhabenen Schauspiel; aber es kommt auch hier nicht zu einer Auswirkung der vorbereiteten Mittel: der Prinz tritt mit gebundenen Händen in die letzte Szene ein; sein Fall ist entschieden in eben dem Zeitpunkte, wo er zu Taten zu schreiten gedenkt und den letzten großen Gang auf der Bühne des politischen Lebens mit dem Vater wagen will.[8] Das Unbefriedigende in dem Ausgang, das die Betrachtung zu Punkt b herausstellte, wird ein wenig abgeschwächt dadurch, daß der Untergang des Prinzen als eines Rivalen und Rebellen im Kampf um den Thron nicht mehr so unverdient erscheint, wie der des Nebenbuhlers in der Liebe — aber die Durchführung des Motivs, Konflikt zwischen Vater und Sohn, endet auch hier, wie zuvor bei dem Punkte a und b, mit einem so vollen Siege des Vaters, dessen Härte gegen den Sohn in nichts gebrochen oder gemildert wird, daß das Ergebnis in seiner Wirkung nicht befriedigen kann.

Auf das engste mit dem bisherigen Motiv verknüpft, und daher wiederholt schon gestreift ist das II. Hauptthema: die Leidenschaft des Prinzen für seine Stiefmutter und ihre allmähliche Läuterung. Diese Leidenschaft ist es, die ihn in den stärksten Gegensatz zu seinem Vater bringt[9]; sie erweckt den Argwohn des Königs, lange ehe er den wahren Sachverhalt durchschaut.[10] Ursprünglich stand dies Motiv im Mittelpunkt der ganzen Dichtung, wurde aber dann mehr und mehr zurückgedrängt und ist in der endgültigen Fassung im wesentlichen auf die drei ersten Akte beschränkt. In den beiden letzten Akten sehen wir nur die Auswirkung des Motivs in der politischen Intrige, die auf den Sturz des Prinzen abzielt. Am Ende geht der Prinz mittelbar an den Folgen seiner Leidenschaft zugrunde, gerade als es ihm gelungen ist, sich von ihr frei zu machen.

---

[8] V, 11: Don Carlos: „Ich gehe, mit Don Philipp jetzt einen öffentlichen Gang zu tun."

[9] I, 2: Carlos: „Furchtbares Los! Warum mußt' es geschehen? Warum zwei Menschen, die sich ewig meiden, in einem Wunsche schrecklich sich begegnen? Hier Roderich, siehst du zwei feindliche Gestirne, die im ganzen Lauf der Zeiten, ein einzigmal in scheitelrechter Bahn zerschmetternd sich berühren, dann auf immer und ewig auseinander fliehen."

[10] I, 1: Domingo: „Dieser stille und feierliche Kummer, Prinz, den wir acht Monde schon in Ihren Blicken lesen, das Rätsel dieses ganzen Hofs, die Angst des Königreichs, hat seiner Majestät schon manche sorgenvolle Nacht gekostet."

Die Liebesleidenschaft des Prinzen hat verschiedene Wurzeln. Im Anfang war sie die erlaubte Liebe zu der von einer hohen Politik ihm bestimmten Braut, doch scheint der Verkehr damals nur brieflich gewesen zu sein.[11] Eine Leidenschaft wird erst daraus, als ihm die bisherige Braut, aus politischen Gründen zur Königin und Gattin Philipps erhoben, nun als Stiefmutter persönlich gegenübertritt und er täglich sehen muß, wieviel Liebreiz ihm verloren ist. Doch hat die Königin anderseits wohl nicht Unrecht, wenn sie in seinem leidenschaftlichen Verlangen nach dem Besitz der Mutter eine Äußerung seines Trotzes und seiner Auflehnung gegen den Vater sieht.[12] Dabei ist sich der Prinz von Anfang an der Folgen bewußt, welche daraus für ihn entstehen müssen[13], aber er verrennt sich in dieser unnatürlichen Leidenschaft, weil er keinen anderen Weg hat, das, was sich an Groll und Erbitterung in seiner Seele gegen den Vater angehäuft hat, auszuströmen. Acht Monate schon, seit ihn der König von Alkalas hoher Schule zurückberief, schmachtet er im geheimen die Stiefmutter an, ohne daß ihm das strenge Zeremoniell des Hofes ein offenes Geständnis ermöglichte.[14] Eine Menge kleiner charakteristischer Züge aus dieser Zeit liefert die Eboliszene II, 8. Die Prinzessin Eboli hat die Aufmerksamkeiten, die der Prinz seiner Mutter erweisen wollte, auf sich bezogen, und glaubt sich vom Prinzen geliebt. Daraus zieht dann die gegen den Prinzen gerichtete Intrige ihren Vorteil (s. u.). Infolge seiner unglücklichen Leidenschaft verzehrt sich der Prinz in tatenloser Schwermut. So finden wir ihn zu Beginn der Handlung. Da verändert sich die Lage durch das Erscheinen des Marquis; der Freund verschafft ihm endlich Gelegenheit zu einer Unterredung mit der Königin unter vier Augen. Nun bricht sich die aufgespeicherte Leidenschaft in unverhüllten Geständnissen Bahn. Mit überlegener seelischer Größe indessen weist die Königin seine „verwegene Beredsamkeit", die über die schwache Liebe des alternden Königs höhnt, in ihre Schranken[15], und

---

[11] IV, 9: Königin: „Ich denke, Sie erinnern sich der Briefe, die mit Bewilligung von beiden Kronen Don Carlos mir nach Saint Germain geschrieben. Ob auch das Bild, womit er sie begleitet, in diese Freiheit einbedungen, ob seine rasche Hoffnung sich eigenmächtig diesen kühnen Schritt erlaubt —"

[12] I, 5: „Trotz ist es und Bitterkeit und Stolz, was Ihre Wünsche so wütend nach der Mutter zieht."

[13] I, 2: Carlos: „Weltgebräuche, die Ordnung der Natur und Roms Gesetze verdammen diese Leidenschaft, mein Anspruch stößt fürchterlich auf meines Vaters Recht. Ich fühl's und dennoch lieb ich. Dieser Weg führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste."

[14] I, 2: Carlos: „Konnte ich mich ihr entdecken? Von meines Vaters Eifersucht bewacht, von Etikette ringsum eingeschlossen, wie konnt' ich ohne Zeugen mich ihr nahn? Acht höllenbange Monde sind es schon, daß von der hohen Schule mich der König zurückberief, daß ich sie täglich anzuschauen verurteilt bin und wie das Grab zu schweigen."

[15] I, 5: Königin: „Eitler Mann! Wenn Philipps ehrerbietige Zärtlichkeit und seiner Liebe stumme Mienensprache weit inniger als seines stolzen Sohnes verwegene Beredsamkeit mich rührten?"

als er sie durch die Frage „Sie haben nie geliebt?" in die Enge zu treiben und zu einem indirekten Geständnis zu veranlassen sucht, schlägt sie den Angriff durch das ruhige Bekenntnis ihres Verzichtes ab („Ich liebe nicht mehr"). Indessen gibt der Prinz seine Sache noch nicht verloren; er droht, um seinen Willen zu erreichen, mit Rebellion, mit dem „Umsturz der Gesetze", und erst als ihm die Königin voller Abscheu die sich daraus ergebenden unnatürlichen Möglichkeiten ausmalt, erkennt er das Aussichtslose seiner Leidenschaft. Während er in ohnmächtigem Schmerze gegen das Schicksal rast, sucht ihn die Königin zu trösten. Sie fordert ihn auf, sich zu ermannen, die sträfliche und hoffnungslose Leidenschaft zu besiegen und sich seiner Pflichten gegen seine „Millionen Brüder", gegen seine Reiche zu erinnern.[16] In der Tat gelingt es ihr, den Prinzen aus seiner Betäubung aufzurütteln und für die neue Aufgabe zu begeistern. Die Freundschaft des Marquis Posa tut das Ihre, ihn auf der betretenen Bahn weiterzuführen, zumal sie die von der Königin nur in allgemeinen Umrissen gezeigte Aufgabe mit Wirkensmöglichkeiten, die seine Tatkraft reizen, erfüllt. Indessen so rasch und mit einem Schlage vollzieht sich die Heilung des Prinzen nicht; noch einmal schlägt die Leidenschaft über ihm zusammen, als er die Aufforderung der Eboli zu dem Stelldichein erhält (II, 4) und er in sehr kurzsichtiger Mißdeutung der Umstände darin einen Annäherungsversuch der Königin sieht. Dieses für die nachfolgende Intrige notwendige Mißverständnis ist freilich nach Aussprache der beiden I, 5 wenig glaublich, so meisterhaft es der Dichter auch im einzelnen motiviert hat; zudem widerspricht die Versicherung des Prinzen II, 4: „Noch hab ich nichts von ihrer (der Königin) Hand gelesen" der IV, 5 berichteten Tatsache, daß Carlos einen Brief der Königin besitzt, der ihm vor allem teuer ist.[17] Es folgt die furchtbare Enttäuschung bei der Begegnung mit der Eboli (II, 8). Doch noch einmal erwacht im Prinzen gerade in dieser Szene die Hoffnung auf den Besitz der Geliebten, als er von den Liebeswerbungen des Königs um die Eboli erfährt. Mit dem Brief des Königs in der Hand[18] glaubt er in jugendlichem Überschwang eine entscheidende Wendung zu seinen Gunsten herbeiführen zu können[19], er bringt in den Marquis (II, 15), ihm eine

[16] I, 5: Königin: „Ermannen Sie sich, edler Prinz. Noch stellte Sie die Vorsicht höher, Prinz, als Millionen Ihrer andern Brüder ... Die Liebe ist Ihr großes Amt. Bis jetzt verirrte sie zur Mutter. — Bringen Sie, o bringen Sie sie Ihren künftigen Reichen.... Elisabeth war Ihre erste Liebe. Ihre zweite sei Spanien."

[17] IV, 5: Carlos: „Einer von ihr ist auch darunter, den sie damals, als ich so tödlich krank gelegen, nach Alcala mir geschrieben. Stets habe ich auf meinem Herzen ihn getragen."

[18] II, 8: Carlos: „Ein unschätzbarer — schwerer — teurer Brief, den alle Kronen Philipps einzulösen zu leicht, zu nichtsbedeutend sind. — Den Brief behalt ich."

[19] II, 15: Carlos: „Ich habe Hoffnung — Ich soll und werde glücklich sein. — Wahrheit, Wahrheit! In diesem wichtigen Papier enthalten! Die Königin ist frei; vor Menschenaugen, wie vor des Himmels Augen frei."

neue Unterredung mit der Königin zu verschaffen, damit er diese von der Untreue Philipps unterrichte.[20] Aber der Marquis heilt ihn rasch und energisch von diesem neuen Rückfall, indem er den Brief des Königs zerreißt, den Rückfall als „Verirrung lobenswürdiger Gefühle" entschuldigt[21] und ihm für seine politische Mission eine Zusammenkunft mit der Königin verheißt.[22] Carlos hat zum zweiten Male überwunden. Da erwächst ihm aus dem Spüreifer feindseliger Höflinge und der Rachsucht der verschmähten Eboli eine neue Gefahr. Seine Neider sind der schon halbniedergekämpften Leidenschaft auf die Spur gekommen und nutzen sie bei dem mißtrauischen König, um den Prinzen und die Königin zu verleumden (III, 3). So wird die Leidenschaft zum Gegenstand der Hofintrige. Aber während die Königin in diesem Intrigenspiel ihre Ruhe und Hoheit bewahrt, verliert der Prinz abermals die ruhige Überlegung und stürzt dadurch zunächst den Freund und dann sich selbst ins Verderben. Noch einmal drängt es ihn vor dem Antritt der geplanten Flucht zur Königin, wobei er ebenso dem eigenen Herzen, wie dem Wunsch der Königin und dem Rate seines unvergeßlichen Freundes folgt. Diese letzte Aussprache (V, 11) gibt ihm Gelegenheit zu beweisen, daß er wirklich geläutert ist, daß er seine Leidenschaft überwunden und sein heißes Blut beherrschen gelernt hat. Mit Posas Worten darf die Königin ihre zur Freundschaft gewordene Liebe eine Tugend nennen[23] und Carlos bekennt von sich: „Es ist vorbei, ein reines Feuer hat mein Wesen geläutert. Meine Leidenschaft wohnt in den Gräbern der Toten ... Mutter! endlich seh' ich ein, es gibt ein höher wünschenswertes Gut, als dich besitzen usw." Er selbst kann, die Schuld seiner früheren Verirrung sühnend, sie auffordern, dem König, seinem Vater, der den Sohn verloren, die Gattin wieder zu sein, und der zärtliche Abschied, den er von ihr nimmt, ist kein sträflicher mehr. So ist die Wirkung der Durchführung dieses Motivs an diesem Punkte eine reine; sie ist auch eine wahrhaft tragische, wenn die Sühne zu spät kommt, das Verderben aufzuhalten, das die frühere Schuld geweckt hat, und wenn nun das Leiden (gewaltsamer Tod, der allerdings in der Buchfassung nur in Aussicht gestellt wird) zu einem unverhältnismäßig großen wird. Daß aber das Motiv der Liebe,

[20] II, 15: Marquis: „Und diesen Brief willst du ihr zeigen? Wirklich, willst du das?" — Carlos: „Befrage mich darum nicht. Das Mittel jetzt, das Mittel, daß ich sie spreche!"

[21] II, 15: Marquis: „Ich kenne diese Aufwallung. Sie war Verirrung lobenswürdiger Gefühle. Die Königin gehörte dir, war dir geraubt von dem Monarchen — doch bis jetzt mißtrauteſt du bescheiden deinen Rechten. Vielleicht war Philipp ihrer wert. Du wagteſt nur leise noch, das Urteil ganz zu sprechen. Der Brief entschied."

[22] II, 15: Marquis: „Du sollst die Königin jetzt sprechen, mußt sie sprechen — ein wilder, kühner, glücklicher Gedanke steigt auf in meiner Phantasie" usw.

[23] V, 11: Königin: „Tugend nannt' er unsre Liebe? Ich glaub' es ihm" usw. In diesem Sinne sollte sie IV, 21 dem Marquis versprechen, Carlos fortan „unwandelbar und ewig zu lieben".

auch in der idealsten Ausgestaltung, hier dem Motiv der Freundschaft untergeordnet werden sollte, bestätigen die eigentümlichen Worte des Prinzen selbst, wenn er bei eben jenem Abschied, wo seine Liebe, dem Wunsch der Königin entsprechend, sich in Freundschaft gewandelt hat, dennoch erklärt: die Freundschaft könne er selbst der Königin so wenig, als noch gestern seine Liebe an ein anderes Weib verschenken; d. h. sie soll ausschließliches Eigentum des Freundes, auch des geopferten, bleiben.

Im Vordergrund der Dichtung, alle anderen Motive kreuzend und berührend, steht das Motiv der Freundschaft (III. Hauptmotiv). Es tritt in zweifacher Verwendung auf: in der Freundschaft, welche den Marquis Posa einmal mit dem Thronfolger, anderseits mit dem Könige selbst verbindet. Die Freundschaft ist in beiden Fällen der Gattung nach eine Fürstenfreundschaft; die erste eine früh begründete, langsam gereifte, auf die Zukunft berechnete, welche nun auch durch die Handlung des ganzen Dramas sich hindurchzieht; die zweite eine vorübergehende von kürzester Dauer[24], aber eine sehr folgenreiche innerhalb der Haupthandlung.

Im Grunde ist die zweite Freundschaft nur ein Nebenmotiv neben der ersten, aber beide sind so ineinander geschlungen, ergänzen einander so, daß sie auch in der Besprechung nur schwer getrennt werden können. Das kommt vor allem daher, daß beidemal Posa der Verpflichtete ist, gewissermaßen das Objekt der Freundschaft, auf welches die Freundschaftsbeweise gehäuft werden, und daß er an diesem Dualismus zugrunde geht. Die Geschichte der zweiten Freundschaft ist kurz: Philipp vereinsamt, des Sohnes und, wie er wähnt, durch diesen auch der Gattin beraubt[25], verraten, wie es scheint, auch von den Nächsten seiner Umgebung, verlangt nach einer mitfühlenden Seele und erbittet sich von der Vorsehung einen Freund.[26] Er wählt den stolzen Malteser trotz dessen Erklärung, er könne nicht Fürstendiener sein, zum Freunde,[27] macht ihn zu seinem Vertrauten, schenkt ihm sein Herz, nennt ihn seinen Sohn[28] und muß erfahren, daß er von eben diesem Freund verraten, der König dem Thronfolger, der Vater dem Sohne, die jüngere Freundschaft der älteren aufgeopfert wird. Eben jener höchste Beweis des Vertrauens,

---

[24] Bellermann a. a. O. S. 237 weist nach, daß „die ganze Herrlichkeit des M. Posa an einem und demselben Tage beginnt und endet; es ist ein wahres Eintagsgeschöpf, das, kaum entstanden, wieder verschwindet."

[25] II, 2: Philipp: „Ich bin allein."

[26] III, 5: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht — du hast mir viel gegeben — schenke mir jetzt einen Menschen! Du, du bist's allein, denn deine Augen prüfen das Verborgene. Ich bitte dich um einen Freund!"

[27] IV, 12: Philipp: „Ich will den Mann, den ich zum Freund gewählt, beneidet sehn."

[28] IV, 21: Posa: „Der König schenkte mir sein Herz. Er nannte mich seinen Sohn." Vgl. V, 4: Carlos: „Ihr Herz und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf." „Um seine Freundschaft wagten Sie zu buhlen."

welchen Philipp in seiner Verlassenheit und seelischen Not dem Marquis dadurch gegeben hat, daß er ihn auffordert, sich „zu drängen zu seinem Sohn und das Herz der Königin zu erforschen" (III, 10), wird von Posa fast unmittelbar darauf, sofort in der ersten Zusammenkunft mit der Königin (IV, 3) dazu benutzt, den König zu betrügen und eine Rebellion mit ihr zu planen, durch welche der Sohn „des Vaters Thron erzittern machen", dem König in Brüssel abzwingen soll, was dieser in Madrid ihm verweigert hat. Das ist eine Sache, die Carlos nach Posas eigener Erklärung ohne Abscheu nur von der Königin hören kann, und welche die Königin selbst durch die Frage richtet, ob eine „gute Sache schlimme Mittel adeln" könne. Und wenn auch Posa auf diese Frage sich zu rechtfertigen sucht mit der Erklärung: „es gelte hier nicht nur, den König zu betrügen"; ihm selbst gedenke er dieses Mal redlicher zu dienen, als er ihm aufgetragen habe, so bleibt das eine sophistische Verhüllung des Verrats.[29] Den König zwingen wollen, der den Marquis Posa ganz beherrschenden Freiheitsidee dienstbar zu werden, und so für dessen Nachruhm besser zu sorgen, als jener selbst es tue durch sein despotisches Walten, heißt eben, durch eine gute Sache schlimme Mittel adeln wollen; und wenn Carlos zum Schluß V, 4 das Verfahren Posas ein Gaukelspiel nennt[30], so spricht er damit eine Wahrheit, zugleich aber auch unbeabsichtigt ein scharfes Urteil über Posa selbst aus. Sodann besteht ein Widerspruch zwischen diesem Verfahren des Marquis und seiner späteren Versicherung in feierlichster Stunde bei dem letzten Abschied von der Königin (IV, 21); es habe bei ihm gestanden, durch den König einen neuen Morgen heraufzuführen über diese Reiche; er gebe den König auf, um Spanien auf den Thronfolger zu verweisen; in diesem reife Europas Verhängnis. Jener Versuch, unmittelbar durch die Person des Königs selbst seine Ideen und Ideale zu verwirklichen, wird in kühner Ausnutzung des Augenblicks in der großen Audienzszene III, 10, von Posa zwar gemacht, aber gerade dann aufgegeben, als er im Vollbesitz des Vertrauens des Königs und schon im Begriff, seine Siegel zu führen, jenen Weg am aussichtsvollsten hätte verfolgen können. Er verfolgt ihn nicht, weil ein anderes, länger vorbereitetes Motiv es zu erfordern scheint: der früher gefaßte wilde, kühne, glückliche Gedanke (II, 15), sich zur Königin zu drängen und durch ihren Mund den tatenlosen Jüngling zur Rettung Flanderns aufzufordern. Aber wenn schon an sich diese Kreuzung von Motiven, von denen der Dichter das eine nur in der Ferne und einen Augenblick zeigt, ohne es zur Entfaltung zu bringen, verwirrend wirkt, so ist der unmittelbare Übergang einer Freundschaft, die

[29] Vgl. Minor a.a.O. II, S. 574: „Posa, welcher das Geheimnis des Königs mißbraucht, um seinem Freund zu dienen, ist mit seinen Winkelzügen eine Geburt desselben jesuitischen Zeitalters, welches einen Domingo hervorgebracht hat, und seine Sophistik erinnert an die Luise in Kabale und Liebe."

[30] V, 4: Carlos: „Wie gering mußt' er Sie schätzen, da er's unternahm, bei Ihnen mit diesem plumpen Gaukelspiel zu reichen."

von Philipp vertrauensvoll gesucht, von Posa angenommen war, zum Verrat geradezu verletzend.

Von dem Wesen und der Entwicklung der ersten Freundschaft (Posa und Carlos) handeln die Briefe über Don Carlos 3—8 ausführlich. Das Drama selbst macht uns auch mit der Vorgeschichte der Freundschaft, ihrer Entstehung bekannt (I, 2). Sie reicht in die Knabenzeit zurück, ist auf eine Handlung der Aufopferung des Prinzen für den Gespielen Posa gegründet und auf den künftigen König berechnet. Posa erscheint von Anfang an als der geistig überlegene, dem die Führung zufällt. Es wurde ihm schwer, sein Herz dem Fürstensohn zu schenken, denn „sein Herz umschloß die ganze Welt".[31] Carlos wurde für ihn nun zum Träger seiner Hoffnungen, in der Seele des Prinzen schuf er „ein Paradies für Millionen" (IV, 21), indem er die Liebe zur Menschheit hineinpflanzte. Die Gelegenheit dazu bot offenbar der gemeinsame Besuch „von Alcalas hoher Schule". Hier begeisterte der Marquis den Prinzen für seinen künftigen Beruf, daß „er sich vermaß in seiner Trunkenheit, der Schöpfer eines neuen goldnen Alters in Spanien zu werden" (I, 2). In der gleichen Absicht hat der Marquis auch die Liebe des Infanten zu seiner französischen Braut genährt, ja er fördert diese Liebe auch dann noch weiter, als sie zur „unglückseligsten der Leidenschaften" geworden ist, weil er den veredelnden Einfluß der gleichgesinnten Königin auf den Prinzen zu nutzen hofft.[32] Die Handlung setzt ein mit der Erneuerung des Freundschaftsgelübdes (I, 2), das auf die künftige Aufopferung Posas für den Prinzen vorbereitet[33], und diesem Gelübde folgt I, 9 der in feierlichster Weise geschlossene Freundschaftsbund, welcher jetzt den Edelmann mit dem Prinzen, in Zukunft den Untertan mit dem König, auf dem Grunde reiner Menschlichkeit als Brüder[34] verbinden soll (Fürstenfreundschaft vgl. Bd. I S. 105). Aber sofort werden in die Schließung dieses Bundes auch die Keime künftiger Verwicklungen hineingelegt: der Marquis nimmt dem Prinzen das feierliche Versprechen ab, „was er auch willens sei zu tun, nichts ohne seinen Freund zu unternehmen"; es sollte für den Freund verhängnisvoll werden. Posa, obwohl vor der Versuchung zur Untreue gewarnt, schwört dem Prinzen und dem künftigen Könige ewige Treue[35]; der Schwur wird für Posa

[31] IV, 21: Marquis: „Ich liebte einen Fürstensohn — Mein Herz nur einem einzigen geweiht, umschloß die ganze Welt! — In meines Carlos Seele schuf ich ein Paradies für Millionen."

[32] IV, 21: Marquis: „Ich sah sie keimen, diese Liebe, sah der Leidenschaften unglückseligste in seinem Herzen Wurzel fassen. — Damals stand es in meiner Macht, sie zu bekämpfen. Ich tat es nicht. Ich nährte diese Liebe, die mir nicht unglückselig war. In diesen hoffnungslosen Flammen erkannt ich früh der Hoffnung goldnen Strahl" usw.

[33] I, 2: Marquis: „Das kindische Gelübde erneur' ich jetzt als Mann. Ich will bezahlen. Auch meine Stunde schlägt vielleicht."

[34] I, 9: Marquis: „Die Freundschaft ist wahr und kühn.... Den Trotz des Bürgers würden Sie nicht dulden, ich nicht den Stolz des Fürsten."

[35] I, 9: Carlos: „Wer von uns wird der Gläubiger des andern, und

verhängnisvoll, welcher der Versuchung nicht einmal dem Infanten gegenüber ganz zu widerstehen vermag. Diese beiden Momente werden in dem Freundschaftsdrama zu bewegenden Kräften. Zunächst ist es Carlos, der, durch das Billett der Eboli getäuscht und verleitet, es ohne seinen Freund unternimmt, der vermeintlichen Einladung der Königin zu folgen, damit die Eboli zur gefährlichen Mitwisserin seines Geheimnisses macht und die künftige Katastrophe, welche ihn und Posa verderben soll, vorbereitet (II, 4 und 8). Posa hat ein Recht, ihn in der Abschiedsstunde an diesen Treubruch zu erinnern.[36] — Anderseits hat inzwischen auch Posa dem Freunde die Treue nicht völlig gehalten. Als er in der großen Szene III, 10 dem König seine kosmopolitisch-humane Weltanschauung in kühnem Freimut enthüllt hat, sich ganz wahr gebend, und als dieser dann die Frage an ihn richtet: „bin ich der erste, der Euch von dieser Seite kennt?" antwortet Posa: „von dieser — ja!" und begeht schon damit eine leise Untreue dem Freunde gegenüber. Sie wird um so fühlbarer, je vertrauensvoller der König jene Versicherung, durch welche Posa sein Herz und seine Freundschaft gewonnen hat, hinnimmt.[37] Und als darauf Posa des Königs Vertrauter geworden ist, ja eine Zeitlang sogar daran denkt, ohne den Prinzen unmittelbar durch den König selbst den neuen Morgen heraufzuführen über seine Reiche, da macht er sich Carlos gegenüber einer neuen Unwahrhaftigkeit und offenbarer Untreue schuldig, unterliegt also jener Versuchung, und so kann sein Opfertod für den Freund auch als Sühne für diese Untreue aufgefaßt werden. Somit würde dieser Teil des Freundschaftsdramas ein wahrhaft tragisches Motiv enthalten: eine verhältnismäßig geringe Schuld des Posa, die aus der Lage der Dinge sehr erklärlich, ja mit einem gewissen Recht verbunden war, dem Recht seines sein ganzes Tun bestimmenden politischen Ideals; dafür ein übergewaltiges Leiden und sühnender Untergang. Indessen ist die Wirkung doch keine voll befriedigende, wenn man auf einzelne zwischen jenen Stadien liegende Punkte achtet. Der Marquis er-

---

wer der Schuldner sein? — Du schweigst? Du zitterst vor der Versuchung? Nicht gewisser bist du deiner selbst?" Posa: „Wohlan! ich weiche. Hier meine Hand!" Carlos: „Der Meinige?" Posa: „Auf ewig und in des Wortes verwegenster Bedeutung." Carlos: „So treu und warm, wie heute dem Infanten, auch dermaleinst dem König zugetan?" Posa: „Das schwör' ich Ihnen!" — Etwas abweichend IV, 21: Marquis: „Sagen Sie dem Prinzen, daß er denken soll des Eides, den wir in jenen schwärmerischen Tagen auf die geteilte Hostie geschworen." Doch paßt der Ausdruck „in jenen schwärmerischen Tagen" besser auf die Studienzeit von Alcala, so daß man dann ein dreimaliges Freundschaftsgelübde annehmen müßte.

[36] V, 1: Carlos: „Weswegen bin ich aber hier?" Posa: „Zur Vorsicht, wenn du vielleicht zum zweiten Mal versucht sein möchtest, eine Eboli zu deiner Vertrauten zu erwählen." .... V, 3: Posa: „Ich weiß es. Raserei war meine Zuversicht. Verzeih — sie war auf deiner Freundschaft Ewigkeit gegründet."

[37] III, 10: König: „Ich bin der erste, dem Ihr Euer Innerstes enthüllt. Ich glaub' es, weil ich's weiß" usw.

hebt in ebendemselben Augenblick, wo er dem Freunde die Mitteilung des neuen Verhältnisses zu dem Könige, d. h. sein Vertrauen vorenthält (IV, 5), gegen den Prinzen den Vorwurf, daß dieser Mißtrauen gegen seinen Freund hege[38], und beschönigt später sophistisch sein Schweigen mit dem Hinweis darauf, daß er dem Könige, der an ihn geglaubt und ihm „sein heiliges Geheimnis übergeben habe", Dankbarkeit schuldig gewesen sei, sein Schweigen dem Freunde gegenüber aber nur bedeute: an dem Schlafenden die Wetterwolke still vorüberführen. Aber Posa geht noch weiter; er wird bei dem nächsten Zusammensein mit dem König (IV, 12), als er seiner neuen Vertrauensstellung entsprechen soll, und als der König, seinem Vertrauten voll vertrauend, ratlos Hilfe begehrt, zum dreifachen Verräter: an dem König, den er in grober Weise hintergeht, an der Königin, die er in seinen Augen verdächtigt[39], an dem Prinzen, gegen den er einen geheimen Verhaftsbefehl auswirkt. Hier werden in dem Dichter wieder einmal die sittlichen Bedenken durch die Freude an dem Motiv der Intrige zum Schweigen gebracht, und er erwartet, daß das erhabene Schauspiel einer Persönlichkeit, die mit souveräner Überlegenheit das gesamte Spiel in die Hand nimmt und mit beispielloser Kühnheit durchführt, auch uns über alle sonstigen Bedenken hinwegheben werde. Aber das Spiel ist auch hier ein vermessenes Spiel wie mit dem Geschick der Freunde, so mit der Freundschaft überhaupt. Auch war es nicht so, daß er nur mit den Lippen die Treue gebrochen hätte[40], sondern er hatte sich in der Tat zeitweilig dem Freunde innerlich entfremdet, und sein Wort (V, 3): „bis hierher bin ich ohne Schuld", d. h. bis zu dem Zeitpunkt, wo er, um sich selbst der Rache des Königs zu versichern und dem Freunde „kräftiger zu dienen", anscheinend dessen Feind geworden sei, erst dann beginne die Schuld, als er „der Freundschaft sein gefährliches Geheimnis unterschlagend, ohne den Freund unternommen habe, das kühne Wagestück zu enden" — dies Wort ist nicht ganz wahr; ebensowenig wie die feierliche Versicherung, die er der Königin in der Abschiedsstunde gibt.[41] So ist das Motiv der Freundschaft auch in diesem Hauptbilde nicht ohne Trübung durchgeführt, die Wirkung also hier keine völlig befriedigende.

---

[38] IV, 6: Marquis: „Wär's möglich? Wär' es? Also hätt' ich ihn doch nicht gekannt? Nicht ganz? In seinem Herzen wär' diese Falte wirklich mir entgangen? Mißtrauen gegen seinen Freund! Nein, es ist Lästerung!" usw.

[39] IV, 12: Marquis: „Ich habe gewisse Nachricht, daß des Prinzen Wunsch, nach Flandern abzureisen, in dem Kopf der Königin entsprang. — Die Königin hat Ehrgeiz."

[40] V, 3: Marquis: „Ja, Karl! mit meinen Lippen brach ich meine Treue. Ich selbst regierte das Komplott, das dir den Untergang bereitete."

[41] IV, 21: Marquis: „Sagen Sie dem Prinzen, daß er denken soll des Eides, den wir in jenen schwärmerischen Tagen auf die geteilte Hostie geschworen. Den meinigen hab' ich gehalten, bin ihm treu geblieben bis zum Tod — jetzt ist's an ihm, den seinigen —"

Aber die Freundschaft war, wie der Dichter in den Briefen über Don Carlos mehrfach betont hat, noch nicht das letzte und höchste Motiv; auch sie war ihm nur ein Mittel zum Zweck. So schreibt Schiller im 7. Briefe, „daß das Interesse der Freundschaft einem höheren nachsteht und daß ihr nur durch dieses letztere ihre Richtung bestimmt wird. Niemand im ganzen Stück hat dieses Verhältnis zwischen den beiden Freunden richtiger beurteilt als Philipp selbst. Im Munde dieses Menschenkenners legte ich meine Apologie und mein eigenes Urteil von dem Helden des Stückes nieder (V, 9):

Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben meinem Sohne? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern."

Posa als Vertreter des politischen Kosmopolitismus! „Fest und beharrlich geht der Marquis seinen großen kosmopolitischen Gang, und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höheren Gegenstande steht." (3. Brief.) Vor seiner Seele steht „das Traumbild eines neuen Staates", dessen Grundzüge am besten aus seiner großen Unterredung mit Philipp (III, 10) deutlich werden. Die Bürger dieses Staates fühlen sich zunächst und vor allem als „Bürger dieser Welt", als Vertreter „der ganzen Menschheit" (vgl. auch I, 2), als ein „Volk von Brüdern mit gleich ehrwürd'gen Rechten". Sie denken hoch von „Menschenwürde", ehren und lieben die Menschheit, wollen das „Menschenglück" und damit auch „das Glück der Bürger"; ihre Losung ist allgemeine „Bruderliebe"; ihnen hat die „Tugend einigen Wert" und sie hoffen, durch „allgemeine Tugend" jenen Zweck allgemeinen Menschenglückes zu erreichen, verlangen zur ungehemmten Entfaltung dieser Kräfte aber „Freiheit, Gedankenfreiheit und Freiheit des Handelns". Das ist die Weiterbildung der von Lessing im Nathan gepredigten Humanität. Das Haupthindernis für die Verwirklichung ist der Despotismus, verkörpert in der absoluten Monarchie, die die Menschen knechtet und, indem sie sich zum willenlosen Diener der Kirche macht, in der Unfreiheit des Denkens erhält. Die absoluten Monarchen sind die Despoten, in ihrem Staate „darf ich niemand lieben als mich selbst"; die Monarchen selbst „verwandeln die Menschen in ihrer Hände Werk" und geben dieser neugegossenen Kreatur „sich selbst zum Gott", „stürzen den Menschen herab zu ihrem Saitenspiel" und vernichten dadurch der Menschheit Adel. Ihre „Schöpfung ist eng und arm", „sie müssen vor jeder Tugend zittern"; weil diese „Fürsten ihre Regentenkraft nur für des Thrones Größe wuchern lassen und unnatürlicher Selbstvergötterung hingegeben sind"[42], schließen Bürgerglück

[42] Damit ist zu vergleichen „das Gemälde vom Monarchen", von der

und Fürstengröße sich aus. Erst wenn auch die Fürsten sich als Menschen und Weltbürger fühlen und selbst „Muster des Ewigen und Wahren" sein werden, das Menschen- und Bürgerglück zum „Zweck der Krone" gemacht und „die göttliche Lust", Vater eines Volkes zu sein, verstehen gelernt haben werden, dann wird „Bürgerglück versöhnt mit Fürstengröße wandeln". Ein „allgemeiner Frühling, der die Welt verjüngt, wird kommen, und selbst die Notwendigkeit (d. h. das Fatum) wird menschlich sein".[43] Daß dies nun ein Ideal ist, dessen Verwirklichung noch in ferner Zukunft liegt, deutet Posa selbst wiederholt an, so indem er diesen Staat ein „Traumbild" nennt (IV, 21), indem er erklärt: „das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe ein Bürger derer, welche kommen werden" (III, 10), endlich indem er eine Erfüllung erst nach Jahrhunderten in Aussicht stellt (IV, 21: „Wenn Jahrhunderte dahingeflohen, wird die Vorsicht einen Fürstensohn wie er auf einem Thron wie seinem wiederholen"). Trotzdem ist sein ganzes Tun darauf gerichtet, die Verwirklichung seines Ideales anzubahnen. Er bekämpft den politischen und kirchlichen Despotismus und wirkt für die Idee einer politischen und kirchlichen Reform mit dem Ziele: Aufrichtung eines auf Humanität, Freiheit und allgemeines Menschenglück gegründeten Idealstaates (IV. Hauptmotiv).

Der Despotismus wird sowohl politisch wie kirchlich in seiner abschreckenden Gestalt gezeigt. Seine Vertreter sind Alba, Domingo, König Philipp und der Großinquisitor. Unter diesen spielen Alba und Domingo wieder eine subalterne Rolle, sie sind nur Werkzeuge und Kreaturen des Despotismus, jedoch in der Absicht, um selbst durch diesen zu herrschen. Alba ist vornehmlich als militärische Stütze des Absolutismus gezeichnet[44], aber sowohl durch seinen Bund mit dem herrschsüchtigen Priester

„kranken Majestät", welches Posa I, 9 entwirft und Carlos selbst „wahr und schrecklich" nennt.

[43] Die Entstehung solcher kosmopolitischen Ideale und eines so „kühnen Traumbildes eines neuen Staates" erklärt sich aus den abschreckenden Erscheinungen des Despotismus, der damals als Abbild, vielfach aber auch als ein Zerrbild der Souveränität Ludwigs XIV. an den deutschen Höfen, vornehmlich an den kleinen sein Unwesen trieb, und den Grundsatz l'état c'est moi zu dem anderen erweiterte: das Volk und die Untertanen sind der Fürsten wegen zur Befriedigung ihrer Launen und Gelüste da. Die ganze Literatur der damaligen Zeit wurde nicht müde, einerseits das Bild dieses den Menschen entwürdigenden Despotismus zu brandmarken, anderseits der Sehnsucht nach dem Ideal eines wahrhaft landesväterlichen, patriarchalischen, volksbeglückenden Fürstenregiments Ausdruck zu geben. Vgl. Klopstock im Messias (in dem Gerichte über die bösen Könige) und in den Oden (Bd. IV, Abt. 2, S. 278 f.); Schubart in der Fürstengruft, Leisewitz im Julius v. Tarent und in den poetischen Gesprächen, Bürger im wilden Jäger, Lessing in Emilia G., Goethe im Götz v. B. und Egmont, Schiller im Fiesco und in Kabale und Liebe.

[44] I, 6 Alba: „So lang ein Herz an diesen Panzer schlägt,
Mag sich Don Philipp ruhig schlafen legen.
Wie Gottes Cherub vor dem Paradies,
Steht Herzog Alba vor dem Thron."

Domingo wie durch sein eigenes Bekenntnis[45] wird er zugleich Vertreter und Beschützer der unduldsamen Orthodoxie. Diese wird zunächst durch Domingo vertreten, dessen gewissenlose Machtgier zur Genüge durch den „Beweis" beleuchtet wird, „daß Fälle möglich wären, wo die Kirche sogar die Körper ihrer jungen Töchter für höhere Zwecke zu gebrauchen wüßte" (II, 11). Über diesem untergeordneten Paare stehen Philipp und der Großinquisitor, doch ist das geistige Verhältnis beidemal dasselbe. Wie sich Alba vor der überlegenen Klugheit des Dominikaners beugt, so der König vor dem Großinquisitor. „Der Erde Gott", der absolute Monarch, ist Philipp der geborene Despot, nicht ohne Herrschergröße, z. B. in seiner Begegnung mit dem Admiral Medina Sidonia (III, 7) und geadelt „durch einige Spuren von Humanität" (6. Brief über Don Carlos), aber als der graue Schüler des Großinquisitors ohne Verständnis für freiheitliche Regungen, ein unerbittlicher Bekämpfer aller Andersdenkenden.[46] Im Großinquisitor endlich ist der Despotismus in seiner starrsten und finstersten Form verkörpert, das System der kirchlichen Hierarchie, das kaltblütig Hunderttausende opfert und unbeugsam waltet gegen Hoch und Niedrig.

Gegen diesen Despotismus kämpft der Marquis in einer zweifachen Weise an: einmal, indem er in seinem Freunde, dem Prinzen Don Carlos einen aufgeklärten Fürsten, einen Idealfürsten heranzubilden strebt, der die Aufrichtung des Idealstaates versuchen soll; zweitens, indem er die Kräfte, die sich in Flandern gegen diesen Despotismus regen und eine Empörung planen, in jeder Weise unterstützt und fördert. So spaltet sich das IV. Hauptmotiv in zwei neue Motive, von denen das erste das ältere und umfassendere ist, aber mit dem zweiten aufs engste verknüpft ist und in dasselbe einmündet, da Carlos, vom Marquis zum Retter Flanderns ausersehen, dort die erste Probe seiner Herrschertätigkeit im Sinne Posas ablegen soll.

1) Die Heranbildung des Don Carlos zum Idealfürsten. Hauptmotiv IVA. Es berührt sich mehrfach mit den drei ersten Hauptmotiven. Daß der Dichter in diesem Motiv selbst einen wesentlichen Bestandteil des Dramas sah, zeigen seine Ausführungen im 8. Briefe über Don Carlos: „Unter beiden Freunden bildet sich ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem Entwurf, wie er nämlich in Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegen-

[45] I, 5 Alba: „Dies Schwert
Schrieb fremden Völkern spanische Gesetze,
Es blitzte dem Gekreuzigten voran
Und zeichnete dem Samenkorn des Glaubens
Auf diesem Weltteil blut'ge Furchen vor:
Gott richtete im Himmel, ich auf Erden."

[46] „Er stürzt den Menschen zu seinem Saitenspiel herunter", „zertritt das Glück von Millionen" (III, 10). Seine blutige Verfolgung der Andersgläubigen behandelt I, 6 („die Pest der Ketzerei" usw.).

wärtige Drama. Die Rede war davon, einen Fürsten aufzustellen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen sollte — nicht diesen Fürsten erst zu diesem Zwecke zu erziehen; denn dieses mußte längst vorhergegangen sein und konnte auch nicht wohl zum Gegenstande eines solchen Kunstwerkes gemacht werden; noch weniger ihn zu diesem Werke wirklich Hand anlegen zu lassen, denn wie sehr würde dieses die engen Grenzen eines Trauerspiels überschritten haben? — Die Rede war davon, diesen Fürsten nur zu zeigen, den Gemütsstand in ihm herrschend zu machen, der einer solchen Wirkung zugrunde liegen muß und ihre subjektive Möglichkeit auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu erheben, unbekümmert, ob Glück oder Zufall sie wirklich machen." Damit ist zugleich ausgesprochen, daß die Auswirkung dieses Motivs zu einem guten Teile in die Vorgeschichte fällt. Die Erziehung zu diesem Zwecke „mußte längst vorhergegangen sein". In der Tat erfahren wir, daß die Erfüllung des Prinzen mit den weltbürgerlichen freiheitlichen Ideen schon in der gemeinsamen Studienzeit in Alcala geschehen ist, damals als „ihm's feurig durch die Wangen lief, wenn man von Freiheit sprach," als er „sich vermaß, der Schöpfer eines neuen goldnen Zeitalters zu werden" (I, 2 s. oben S. 159). Bei Beginn der Handlung ist seine Erziehung in diesem Sinne abgeschlossen, seine freiheitliche Gesinnung ist auch kein strenges Geheimnis, schon ist Domingos lauernder Spürsinn und also auch wohl der König davon unterrichtet. Treffend stellt der königliche Beichtvater Alba die Gefahren vor, die dem despotischen Regiment und seinen Stützen von einem derartig gesinnten Thronfolger drohen (II, 10): „Der Infant hegt den rasenden Entwurf, Regent zu sein und unsern heilgen Glauben zu entbehren. Sein Herz erglüht für eine neue Tugend, die stolz und sicher und sich selbst genug, vor keinem Glauben betteln will. — Er denkt! Sein Kopf entbrennt von einer seltsamen Schimäre — er verehrt den Menschen — der kühne Staatsgeist wird unsrer Staatskunst Linien durchreißen." Aber noch fehlt dem Prinzen die Gelegenheit, sich in diesem Sinne zu betätigen. Ein starker Tatendrang steckt in ihm, aber da er keine Möglichkeit hat, ihn politisch zu befriedigen, vergeudet er seine Kraft in jener unglücklichen Leidenschaft für seine Stiefmutter. Vgl. Schiller, 9. Brief über Don Carlos: „Der große Mann sollte in ihm schlummern, aber ein feuriges Blut sollte ihm jetzt noch nicht erlauben, es wirklich zu sein. Alles, was den trefflichen Regenten macht, alles, was die Erwartungen seines Freundes und die Hoffnungen einer auf ihn harrenden Welt rechtfertigen kann, alles, was sich vereinigen muß, sein vorgesetztes Ideal von einem tüchtigen Staat auszuführen, sollte sich in diesem Charakter beisammen finden; aber entwickelt sollte es noch nicht sein, noch nicht von Leidenschaft geschieden, noch nicht zu reinem Golde geläutert. Darauf kam es ja eigentlich erst an, ihn dieser Vollkommenheit näher zu bringen, die ihm jetzt noch mangelt." So sehen wir den

Malteser nun in Madrid die vordem in Alcala begonnene Erziehung fortsetzen und zu Ende führen. Er leitet diese Bildungsarbeit gemeinsam mit der Königin; die beiden sind von Anfang an Gesinnungs- und Bundesgenossen, und nach dem Tode des Marquis tritt die Königin ganz an seine Stelle. Darum sucht der Marquis die leidenschaftliche Liebe des Prinzen auch nicht zu vernichten, sondern nur zu veredeln.[47] Indem er der Tatkraft des Prinzen ein konkretes, greifbares Ziel steckt, nämlich die neuen Ideen in Flandern zum Siege zu führen, reißt er ihn aus seinem dumpfen, verzweifelten Brüten; vgl. Carlos II,2:

„Ich bin erwacht, ich fühle mich. Mein Ruf
Zum Königsthron pocht wie ein Gläubiger
Aus meinem Schlummer mich empor, und alle
Verlornen Stunden meiner Jugend mahnen
Mich laut wie Ehrenschulden. Er ist da,
Der große schöne Augenblick, der endlich
Des hohen Pfundes Zinsen von mir fordert:
Mich ruft die Weltgeschichte, Ahnenruhm
Und des Gerichtes donnernde Posaune.
Nun ist die Zeit gekommen, mir des Ruhmes
Glorreiche Schranken aufzutun."

Die weitere Entwicklung des Prinzen zum Idealfürsten deckt sich dann mit der Läuterung von seiner Liebesleidenschaft (s. oben II. Hauptmotiv). Sie wird äußerlich für kurze Zeit gefährdet, dadurch, daß Posa infolge der Freundschaft des Königs (s. oben III. Hauptmotiv) in Versuchung gerät, den Prinzen fallen zu lassen, seine Heranbildung zum Idealfürsten aufzugeben und statt dessen den König selbst für seine Ideen zu gewinnen (III,10).[48] Aber dieser Wahn zerrinnt und Posa kehrt auf den verlassenen Weg zurück. Seinen Wahn mit dem Tode bezahlend, hinterläßt er die Idee des Zukunftsstaates dem Prinzen als ein heiliges Vermächtnis, das er in den ergreifenden Abschiedsszenen des IV. und V. Aktes niederlegt, zuerst bei der Königin (IV,21):

Er mache —
O sagen Sie es ihm! — das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein.

---

[47] Marquis IV,21: „Ich wollt ihn führen zum Vortrefflichen, zur höchsten Schönheit wollt' ich ihn erheben. Die Sterblichkeit versagte mir ein Bild, die Sprache Wörte — da verwies ich ihn auf dieses — meine ganze Leitung war, ihm seine Liebe zu erklären."

[48] Er „verirrt sich auf einen Augenblick bis zu der ausschweifenden Idee, sein herrschendes Ideal von Flanderns Glück usw. (d. h. auch seinen Idealstaat) unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen, es unmittelbar durch diesen in Erfüllung zu bringen." „An Carlos wird nicht mehr gedacht. Was für ein langer Umweg, erst auf diesen zu warten! Der König bietet ihm eine weit nähere und schnellere Befriedigung dar. Warum das Glück der Menschheit bis auf seinen Erben verschieben?" (Br. 6.) — IV,21: Marquis: „Es hätte bei mir gestanden, einen neuen Morgen heraufzuführen über diese Reiche" usw.

Ob er vollende oder unterliege —
Ihm einerlei! Er lege Hand an. Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert.
..... Und sagen Sie ihm, daß
Ich Menschenglück auf seine Seele lege,
Daß ich es sterbend von ihm fordre — fordre!
..... Europas
Verhängnis reift in meinem großen Freunde!
Auf ihn verweis ich Spanien[49];

sodann bei Carlos selbst (V,3):

Rette dich für Flandern!
Das Königreich ist dein Beruf. Für dich
Zu sterben war der meinige.

Durch seinen Opfertod vollendet er die Entwicklung des Prinzen. Dieser ist jetzt reif und entschlossen, das geistige Erbe des Freundes anzutreten (V,11):

Einen Leichenstein will ich
Ihm setzen, wie noch keinem Könige
Geworden. — über seiner Asche blühe
Ein Paradies!
.....Eine kurze Nacht
Hat meiner Jahre trägen Lauf beflügelt,
Frühzeitig mich zum Mann gereift.
.... Ich eile, mein bedrängtes Volk
Zu retten von Tyrannenhand.

Freilich bleibt es beim Wollen. Eben als er Hand anlegen will, reißt ihn das Schicksal aus seiner Bahn. Er unterliegt, ehe er zum Vollbringen kommt. Aber Posas Willen hat doch gesiegt, es ist ein Anfang gemacht, ein Beispiel gegeben, das fortzeugend nach Jahrhunderten „einen Fürstensohn wie er auf einem Thron wie seiner" ... „mit derselben Begeisterung entzünden wird" (IV,21), eine Prophezeiung, bei welcher der Dichter offenbar Kaiser Josef II. im Auge hatte (s. oben S. 142).

2) Die Vorbereitungen für die Befreiung Flanderns vom spanischen Joch: Hauptthema IVB. Bedeutet die Heranbildung des Thronfolgers im Kampfe des Marquis gegen den Despotis-

[49] In den alten Ausgaben folgen hier die noch in den Briefen (Nr. 7) angeführten Worte:

„Doch wehe ....
wenn ich
Den großen Wink der Vorsicht mißverstanden,
Der mich, nicht ihn, auf diesen Thron gewollt!"

Mit Recht hat der Dichter diese für die Kühnheit der Pläne Posas bezeichnenden, die sonstige Einheitlichkeit seiner Ideenwelt aber störenden Worte später gestrichen.

mus die Revolution von oben, so stellt die Befreiung Flanderns die Kehrseite, die Revolution von unten, dar. Ein Posa, dessen Herz „die ganze Welt umschloß", kann sich unmöglich damit begnügen, nur den künftigen Fürsten für seine Freiheits- und Menschheitsideen zu gewinnen, er muß notwendig danach streben, die Völker, die Menschheit selbst bei ihren Freiheitsregungen zu unterstützen. Flandern wird (IV, 3) als letzte Zufluchtsstätte der Freiheit in Europa von der Königin bezeichnet. So sehen wir, wie das ganze Tun des Marquis, von seinem ersten Auftreten bis zu seinem katastrophischen Ausgang, durch den Gedanken beherrscht wird, den Niederländern bei ihrem Freiheitskampfe gegen die Spanier zu helfen. Vorausgesetzt werden dabei die geschichtlichen Ereignisse, welche der Entsendung Albas in die Niederlande (Sommer 1567) vorausgingen. Im Sommer 1566 begann in Flandern die politische und protestantische Bewegung gegen die Bedrückungen des spanischen Despotismus. „Die Pest der Ketzerei steckt meine Völker an; der Aufruhr wächst in meinen Niederlanden", erklärt Philipp I, 6. Man ist in Madrid gut unterrichtet; Graf Egmonts Name wird von dem König schon zu den Toten geworfen[50]; er gilt ihm bereits als Mitanstifter und Genosse jener Bewegung ebenso wie Oranien, an den später Posa das verhängnisvolle Schreiben richtet, das die Katastrophe herbeiführt. Die Absendung Albas zur Unterdrückung der Bewegung ist bereits von Anfang an beschlossene Sache.[51] Soweit uns das Drama einen Einblick in die Vorbereitung der Revolution tun läßt, erscheint ihre Durchführung an die Handlungen des Marquis Posa geknüpft, doch werden seine letzten Ziele nur allmählich und schrittweise enthüllt und treten in voller Deutlichkeit erst nach seinem Tode heraus (V, 8). Von einer Mitwirkung des Volkes bei seiner Befreiung verlautet nirgends etwas. Posas ganzes Streben geht lediglich dahin, in Don Carlos einen freiheitlich gesinnten Regenten für die Niederlande zu gewinnen. Zunächst versucht er auf indirektem Wege, vom König die Ernennung des Prinzen zum Statthalter der Niederlande im guten zu erlangen. Ob er dabei wirklich im Ernste auf das Gelingen dieses Planes rechnet, ist nach seinen Äußerungen IV, 3 mindestens sehr zweifelhaft.[52] Wahrscheinlich betreibt er auch diesen Plan nur, um den Prinzen mit der ihm zugedachten politischen Aufgabe vertraut zu machen, seine Wünsche auf diese Aufgabe zu richten. Doch müssen die beiden Freunde schon früher davon gesprochen haben; die Worte Posas bei der ersten Begrüßung (I, 2), ein unterdrücktes Heldenvolk sende ihn zu Don Carlos, es seien die flandrischen Provinzen, die an seinem Halse weinten, setzen vorausgegangene Mitteilungen über die Lage, Wünsche und Hoff-

[50] III, 5: König: „Graf Egmont? Was will der hier? — Der Sieg bei St. Quentin war längst verwirkt. Ich werf ihn zu den Toten."

[51] I, 7: Marquis: „Herzog von Alba, sagt man, ist im Kabinett bereits zum Gouverneur ernannt."

[52] IV, 3: Marquis: „Der Herzog von Alba ist ernannt nach Flandern. Widerrufen kann der König nie. Wir kennen ja den König" usw.

nungen dieser Provinzen voraus, der Prinz berührt dieselben in der gleich darauf folgenden Unterredung mit der Königin in den Worten (I,5): „Wie könnten, wo Sie Regentin sind, die Alba würgen? Wie könnte Flandern für den Glauben bluten?" Aber auch der Königin teilnehmende Bekanntschaft mit dem Plane, betreffend die Befreiung Flanderns, wird vorausgesetzt.[53] Die Briefe, die Posa der Königin in der ersten Audienz (I,4) überbringt, angeblich aus der Hand „ihrer Mutter und vielgeliebten Brüder", sind in Wahrheit Briefe aus den Niederlanden und ebendieselben, welche sie zum Schluß der folgenden Szene dem Prinzen zum Abschied überreicht.[54] Carlos erklärt sich bereit, Flandern zu retten, sobald er gewiß geworden, daß es auch der Königin Wunsch ist (I,7). Indessen erreicht der Marquis seine Absicht, den Prinzen für die Befreiung der Provinzen zu begeistern, doch zunächst nur unvollständig. Nachdem der König die Bitte des Prinzen um die Übertragung des Kommandos (II,2) abgelehnt hat, hören wir zwar aus dem Munde des Prinzen bei seiner nächsten Begegnung mit Alba (II,5) im Hinblick auf die politische Mission Albas den Ausruf: „O Gott, mein Paradies, mein Flandern!", aber er sinkt doch, aufs neue von der unglückseligen Leidenschaft erfüllt, sehr rasch wieder in seine Tatenlosigkeit zurück und hat „keine Träne mehr dem ungeheuern Schicksal der Provinzen" (IV,15). Da greift der Marquis aufs neue handelnd ein. „Ein wilder, kühner, glücklicher Gedanke" steigt nach seinen eigenen Worten in seinem Kopfe auf. Durch den Mund der Königin soll der Prinz von neuem für die Mission in Flandern gewonnen werden, bis dahin nicht vergessen, daß „ein Anschlag, den höhere Vernunft gebar, das Leiden der Menschheit drängt, zehntausendmal vereitelt, nie aufgegeben werden darf" (II,15). Dann folgt, ihm völlig unerwartet, die große Unterredung mit dem König (III,10). Er sucht sie wie zum Heil der Menschheit im allgemeinen, so im besonderen zu dem von Flandern auszunutzen[55], freilich ohne Erfolg. Doch darf er nun der Königin zwanglos sich nahen, und diese Gunst gilt ihm als Mittel, die Königin voller in die großen Entwürfe, betreffend die Erhebung Flanderns, einzuweihen und für dieselben zu gewinnen, damit diese ihrerseits wieder auf den Prinzen bestimmend einwirke. So werden die bisher nur im allgemeinen angedeuteten Pläne in aller Klarheit aufgedeckt und selbst der „etwas rauhe Name Rebellion" gebraucht. Don Carlos soll (IV,3):

[53] In der ersten Veröffentlichung des Don Carlos in der Thalia heißt es in einer längeren Anmerkung, welche Sz. I,3 voraufgeht: „Der Marquis hat Gelegenheit, in den flandrischen Angelegenheiten Audienz bei der Königin zu erhalten."

[54] In der Thalia ist den Worten der Königin: „Und diese Tränen aus den Niederlanden!" noch die Bemerkung vorgesetzt: (mit sehr viel Bedeutung, indem sie ihm einige Briefe gibt).

[55] III,10: Posa: „Sire! jüngst kam ich von Flandern und Brabant. — So viele reiche, blühende Provinzen! Ein kräftiges, ein großes Volk — und auch ein gutes Volk — und Vater dieses Volkes, das dacht' ich, das muß göttlich sein!" usw.... „In Ihrem Flandern sind tausend Bessere als ich."

„Dem König ungehorsam werden, soll
Nach Brüssel heimlich sich begeben, wo
Mit offnen Armen die Flamänder ihn
Erwarten. Alle Niederlande stehen
Auf seine Losung auf. Die gute Sache
Wird stark durch einen Königssohn. Er mache
Den span'schen Thron durch seine Waffen zittern.
Was in Madrid der Vater ihm verweigert,
Wird er in Brüssel ihm bewilligen."

Der Plan erschreckt die Königin, aber reizt sie zugleich; sie findet „die Idee groß und schön", geht verständnisvoll auf dieselbe ein und auf ihren Zweck, den Prinzen zum Handeln zu bringen. Sie verspricht dem Marquis Posa „Frankreich, auch Savoyen", weiß auch Rat zu Geld für diesen „Anschlag", spricht ihre lebhafte Freude aus, wenn es gelingen sollte, und erklärt, daß Posa auf ihren stillen Anteil rechnen dürfe. So übernimmt sie es auch, nach seinem Opfertod für die Ausführung des Anschlags zu sorgen (IV, 21); sie bestellt den Prinzen zu einer letzten Unterredung durch Merkado (V, 6), sie läßt ihm durch Lerma die Anweisungen für seine Flucht erteilen (V, 7), sie bringt endlich bei maurischen Agenten große Summen für den Prinzen auf, „in Brüssel zu erheben". Aber alle diese Anstrengungen werden durch ein unglückliches Zusammentreffen der Umstände und durch die Wachsamkeit Albas zunichte. Die vom Marquis einem Kartäusermönch anvertrauten Papiere, die Aufklärung über den ganzen Anschlag geben, fallen in Albas Hände; so wird auch das letzte bisher sorgsam gehütete Geheimnis des Toten enthüllt, zugleich greift der Marquis durch diese Enthüllung noch einmal entscheidend in die große Handlung ein. Aus den Papieren geht hervor (V, 8):

„Daß ein Schiff
In Cadix segelfertig liege, ihn
Nach Vlissingen zu bringen — daß die Staaten
Der Niederlande seiner nur erwarten,
Die spanschen Ketten abzuwerfen.
.... Andre Briefe melden,
Daß eine Flotte Solimans bereits
Von Rhodus ausgelaufen — den Monarchen
Von Spanien laut des geschlossenen Bundes
Im Mittelländ'schen Meere anzugreifen.
.... Es galt
Nichts Kleineres, als alle nord'schen Mächte
Für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen.
...Diesen Briefen endlich folgt
Ein ausgeführter Plan des ganzen Krieges,
Der von der span'schen Monarchie auf immer
Die Niederlande trennen soll."

Hierdurch wird die steigende Reihe von Enthüllungen abgeschlossen, das Bild der erhabenen Größe des Marquis Posa vervollständigt. Vgl. Albas Urteil über den Anschlag:

„Nichts, nichts
Ist übersehen, Kraft und Widerstand
Berechnet, alle Quellen, alle Kräfte

Des Landes pünktlich angegeben, alle
Maximen, welche zu befolgen, alle
Bündnisse, die zu schließen. Der Entwurf
Ist teuflisch, aber wahrlich — göttlich."

Diese umfassende Aufdeckung von Posas politischen Plänen ist viel angefochten worden. Bellermann a. a. O. S. 276 hält es für erwiesen, daß die ganze Enthüllung erst nachträglich in den V. Akt eingeschoben worden sei, weil sie das Charakterbild des Marquis zerstöre. O. Harnack (im Euphorion 1898, S. 314) sucht sie als eine erfinderische Fälschung zu erweisen, die Alba vorbereitet und durchgeführt habe, um Posa zu stürzen. Man kann Bellermanns Bemängelung eine Berechtigung zuerkennen und doch die Enthüllung gerade an dieser Stelle sehr wirkungsvoll finden. Der Dichter benötigte die Aufdeckung zu einem doppelten Zweck. Erst durch sie wächst sich der Malteser zu einem ebenbürtigen Gegner des Großinquisitors in dem großen Kampf zwischen Despotismus und Freiheit aus. Wie später der Großinquisitor, so erscheint hier Posa als die Spitze einer geheimnisvollen, die Welt umspannenden Macht. Die beiden politischen Prinzipien, die sich in den zwei Männern verkörpern, regieren die Politik der europäischen Staaten, und bereits sind viele („alle nordischen Mächte") für die Ideen des Marquis gewonnen. Anderseits freilich werden durch die Enthüllung die Hoffnungen Posas auf eine Gewinnung Spaniens vereitelt, indem nunmehr das Schicksal des Don Carlos und mittelbar auch der Königin, die ja an den Intrigen der letzten Akte stark beteiligt ist, besiegelt ist. Der König gelangt durch die Einsichtnahme in die Papiere zu der Erkenntnis (V, 9): „O, es ist klar! Auf meinen Hintritt wird gewartet." Dadurch erwacht die zornige Energie des Greises, die unter dem Eindruck der letzten furchtbaren Enttäuschung eingeschlummert erschien, aufs neue. Er rafft sich auf zu neuen despotischen Willkürakten, um seine bedrohte Herrschaft zu festigen:

Die Welt
Ist noch für einen Abend mein. Ich will
Ihn nützen, diesen Abend, daß nach mir
Kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern
Auf dieser Brandstatt ernten soll. Er brachte
Der Menschheit, seinem Götzen, mich zum Opfer;
Die Menschheit büße mir für ihn! — Und jetzt —
Mit seiner Puppe fang ich an.

So wächst der Entschluß zu Verhaftung und Vernichtung seines Sohnes aus dem Rachedurst eines gekränkten Despoten. Indem Philipp seinen Sohn und Erben als Ketzer und Aufrührer dem Großinquisitor übergibt, will er in bewußtem Gegensatz zu den menschheitsbeglückenden Plänen des Marquis den menschheitmordenden Despotismus neu begründen und, soweit es an ihm liegt, auch für die Zukunft sichern. Sonach hat die völlige Aufdeckung von Posas Anschlag das Ergebnis, daß des Marquis Absicht, Flandern durch den Prinzen zu befreien, am Ende ebenso vernichtet wird wie die Hoffnungen, die er für Spanien auf die Heran-

bildung des Prinzen zum Idealfürsten gesetzt hatte. Ja, noch mehr! Indem Philipp die gegen ihn geplante Vereinigung seiner europäischen Gegner und ihr Ziel aufs genaueste erfährt, wird er zugleich in den Stand gesetzt, sich zu rüsten und Gegenmaßregeln zu treffen. So endigt der vom Malteser eingeleitete und geführte Kampf für die Freiheit gegen den Despotismus mit einer Niederlage der Freiheit und dem völligen Siege des Despotismus in Spanien. Am Ausgange des Stückes steht triumphierend der Großinquisitor, der herrische Priester, der den zum Vorkämpfer der Freiheit gereiften Prinzen unschädlich macht und selbst den König, den „Beherrscher einer halben Welt, vor dem man in fernen Weltteilen zittert", zu einer „erniedrigenden Rechenschaft" zwingt, weil er einen kurzen Augenblick an Menschenglück und Menschengröße geglaubt hat.[56] Nur zwei karge Trostgründe bleiben der Freiheit: die Aussicht, daß ein Fürstensohn nach Jahrhunderten aufs neue die Ideale des Malteser zu verwirklichen streben werde (s. oben S. 167), und das Wissen der Nachgeborenen, daß die Freiheit in den Niederlanden doch am Ende nach langen Kämpfen gegen den Despotismus obgesiegt hat. Dieses Wissen lebendig zu machen, dient der Hinweis auf den großen Mächtebund, der sich für die Freiheit der Flamländer waffnet. Diese Andeutungen aber reichen aus, uns trotz der niederschmetternden Katastrophe, worin die Vorkämpfer der Freiheit als Märtyrer des Despotismus zugrunde gehen, die Gewißheit von dem endlichen Siege der Freiheit zu schaffen. Vgl. Rötscher a. a. O. S. 159: „Im Don Carlos triumphiert nämlich selbst im Untergange das Prinzip der politischen und religiösen Freiheit insofern, als es sich uns als die kommende Gestalt der Welt, als der neue Frühling des Geistes ankündigt, welcher nur noch der Zeitigung harrt. Die junge nach dem Siege ringende religiöse und politische Freiheit geht im Don Carlos zugrunde, weil sie noch nicht zum Durchbruch reif war, weil sie sich also zu frühzeitig durchsetzen wollte. Das Prinzip der alten Welt siegt also zwar, da es seine Existenz behauptet, aber wir gewinnen in diesem Siege zugleich die Überzeugung, daß es, schon von dem neuen Geiste angegriffen, das Szepter nur noch kurze Zeit in Händen halten wird, um es dann dem neuen Geiste zu übergeben. Darin liegt die tiefere Versöhnung des Don Carlos."

3. Nebenthemata. 1) Das Nebenthema Verrat und Treue tritt vor allem in dem Verhältnis der beiden Gatten, des Königs Philipp und der Königin Elisabeth, heraus. In ehelichen Dingen bewahrt Elisabeth dem Gatten unwandelbare Treue. Mit sicherem Takt hält sie den Prinzen in Schranken und weist die leidenschaftlichen Anträge ihres Liebhabers ruhig und besonnen zurück, obschon sie kein Hehl

[56] V, 10: König: „Wir sind versöhnt?" Großinquisitor: „Wenn Philipp sich in Demut beugt" ... König: „Wir sind einig." Vgl. O. Harnack (a. a. O. S. 188): „Philipps selbständiges Leben ist zerstört; willenlos fällt er der unerbittlichen Gewalt des Großinquisitors in die Arme."

daraus macht, daß sie für den Stiefsohn einst lebhafter empfunden[57] hat und für den alternden Gatten nur die pflichtmäßigen Gefühle aufbringt.[58] Wenn sie dem König ihre Aussprache mit dem Prinzen zunächst verschweigt (I, 6), so trifft sie hierbei kein Vorwurf; durchaus zutreffend rechtfertigt sie IV, 9 diese Unterlassung damit, daß sie nicht gewohnt sei, sich „in Gegenwart der Höflinge auf Delinquentenweise verhören zu lassen". Die Hauptschuld an dem ehelichen Zerwürfnis trägt König Philipp. Er ist auch in der Ehe der mißtrauische Despot, der kein Zutrauen zu den edlen Regungen des Herzens hat, sondern durch rücksichtslose Gewalt und Überwachung sich zu behaupten sucht. Da er wegen seines Eheschlusses mit der viel jüngeren Frau kein reines Gewissen hat[59], erliegt er den Einflüsterungen seiner Umgebung, die ihm in raffiniert gesteigerter Weise die Untreue seiner Gemahlin wahrscheinlich zu machen sucht (III, 1—4). Es ist ein regelrechtes Komplott zwischen Alba, Domingo und der Eboli, das wir die drei II, 13 zu dem Zwecke schließen sehen, den König von der Untreue seiner Gemahlin zu überzeugen. Die Eboli glaubt offenbar wirklich an diese Untreue, obwohl sie in Wirklichkeit dafür nur Vermutungen, keine Beweise hat[60]; sie wird das Werkzeug der Intrige in den Händen der Höflinge, gibt dem König die erste Warnung[61] und entlockt ihm auf Anstiften Domingos[62] den Befehl, die Schatulle der Königin aufzubrechen, um Beweise herbeizuschaffen. Aber gerade dieser rücksichtslose Eingriff führt zum Mißlingen der Intrige; die Königin wird gewarnt und erhält Gelegenheit, sich vor dem König zu rechtfertigen. In der großen Auseinandersetzung IV, 9 zertritt Elisabeth in dem Stolze ihrer Unschuld alle Verdächtigungen und beschämt den Gatten durch ihre offene und kühne Sprache. Die Klugheit des Malteſers, der IV, 12 dem König das Portefeuille des Prinzen „von himmelblauem Samt" in die Hände spielt und damit Aufklärung über das schon vorher (III, 4) geahnte Komplott schafft, tut dann noch ein übriges, den Ver-

[57] I, 5: Königin: „Ich liebe nicht mehr, weil meine Pflicht." — IV, 9: Königin: „Weil er ehedem vor jedem andern teuer mir gewesen".

[58] I, 5: Königin: „Ihn ehren ist mein Wunsch und mein Vergnügen."

[59] III, 3: König: „Der Frevel begann schon da, als ich von Euern Händen sie in Madrid zuerst empfing. — Noch seh ich mit diesem Blick des Schreckens geisterbleich auf meinen grauen Haaren sie verweilen." — III, 1: König: „Nie konnt ich ihr Liebe geben."

[60] II, 9: Prinzessin: „Es ist am Tag. Er wird erhört. Sie liebt! Beim Himmel diese Heilige empfindet" usw. II, 11: Prinzessin: „Sie ist erhascht. Die schlaue Diebin ist erhascht. Sie liebt. Ich weiß es, daß sie liebt. Ich bringe Beweise, die sie zittern machen sollen. Der König ist betrogen."

[61] II, 12: Alba: „Sogleich muß der Monarch es wissen. Und durch Sie, durch Sie, Prinzessin, muß er das" usw. IV, 12: König: „Dies Weib erbrach der Königin Schatulle, die erste Warnung kam von ihr."

[62] II, 12: Domingo: „Wer sich auf Schlösser gut verstünde! Haben Sie bemerkt, wo sie den Schlüssel zur Schatulle gewöhnlich zu bewahren pflegt?"

dacht des Königs zu entkräften.[63] In Wahrheit hat nicht die verklagte Königin, sondern der König die eheliche Treue gebrochen, und zwar auf Veranlassung eben jenes Priesters, der das Komplott gegen die Königin regierte.[64] Indessen ganz ohne Schuld in ihrem Verhalten gegen den Gemahl ist auch die Königin nicht. Von Anfang an zeigt sie ein starkes Interesse an den politischen Vorgängen und beteiligt sich in wachsendem Maße an der politischen Intrige des Malteſers gegen ihren Gemahl (s. S. 169 f.). IV, 3 verbündet sie sich mit dem Marquis zur Ausführung seines Anschlags, der „Rebellion", im folgenden stellt sie alle ihre Kräfte in den Dienst dieses Anschlags; V, 7 hören wir sogar, daß sie den Aufruhr in Madrid zugunsten des Prinzen, dessen Wirkung V, 5 veranschaulicht wird, veranlaßt habe. Diese politische Betätigung gegen den eignen Gemahl hinter dessen Rücken trägt einen Schatten in ihr Bild; obschon sie damit einem guten Zwecke, nämlich der Rettung des Prinzen und der Niederlande dienen will, macht sie sich dadurch doch auch des Verrats und der Untreue schuldig. So kreuzen sich Verrat und Treue hier in mannigfacher Weise. Der König bezichtigt die Gattin zu Unrecht der Untreue und begeht gleichzeitig selbst eine schwere Untreue. Die Königin verwahrt sich erhobenen Hauptes und mit Recht gegen den Vorwurf der Untreue, begeht aber heimlichen Verrat, indem sie die politischen Gegner des Königs mit ihren Machtmitteln unterstützt. — Das einfache Motiv der Treue begegnet in dem Verhältnis der Mondecar zur Königin (I, 6), des Grafen Lerma in seinem Verhalten gegen den König wie gegen Don Carlos, endlich auch in gewissem Sinne in dem Verhältnis Albas zu König Philipp, denn von Anfang bis zu Ende steht Alba unentwegt zu Philipp. Das Gegenstück zur Marquisin von Mondecar bildet die Fürstin Eboli. In ihrer Leidenschaft läßt sie sich nicht nur zum Verrat an ihrer Herrin hinreißen, sondern begeht auch noch durch das Aufbrechen der Schatulle einen groben Vertrauensbruch.

2) Das Nebenthema der Liebe wird vor allem an der Prinzessin Eboli vorgeführt als Ergänzung zu dem zweiten Hauptthema, der Leidenschaft des Prinzen für die Königin (s. oben S. 153 ff.); beide Motive kreuzen einander mehrmals. Die Prinzessin Eboli erscheint dabei sowohl tätig als leidend: leidend als Gegenstand der Liebe Philipps, tätig in ihrer Leidenschaft für Don Carlos; beides ist wieder untereinander in der Handlung eng verschlungen. Von vornherein wird die Eboli in einen bestimmten Gegensatz zur Königin gestellt, nicht nur als Rivalin um Don Carlos' Liebe, sondern auch in ihren menschlichen Charaktereigenschaften. Dort bei der Königin die sittliche Hoheit der angeborenen unantastbaren Tugend, hier eine „schwererkämpfte und mühsam bewahrte Tugend", die den Versuchungen gegenüber nur so lange standhaft bleibt,

[63] IV, 12: König: „Ich bin durch ein verruchtes Bubenstück betrogen. Ich fange an zu fürchten, daß ich meiner Gemahlin doch zu viel getan."

[64] V, 10: Domingo: „Der König liebt die Prinzessin Eboli. Ich nähre diese Leidenschaft, die meinen Wünschen wuchert" usw.

als sie sich von ihrer leidenschaftlichen Liebe noch eine schönere Erfüllung ihrer Wünsche versprechen darf[65]. Sie glaubt sich von Carlos geliebt, kommt ihm in weitestem Maße entgegen und bietet sich ihm II, 8 ziemlich unverblümt und nicht ohne Berechnung an.[66] Indessen scheitern ihre Verführungskünste an der unverdorbenen Reinheit des Prinzen, der, ganz von seiner Liebe zur Königin erfüllt, der schönen Buhlerin nur Mitleid, aber nicht Liebe darbringen kann. Zurückgestoßen und enttäuscht schlägt nun die Liebe der Eboli in wilde Eifersucht um und wird der Haupthebel der gegen den Prinzen und die Königin eingefädelten Intrige. In dem Wunsche sich zu rächen und die Nebenbuhlerin zu vernichten, gibt sie dem Verlangen des Königs nach und verstrickt sich in eine neue verbrecherische Liebe. Zu spät erwacht ihre Reue, als sie sieht, wie der Prinz, dem immer noch ihre wahre Zuneigung gehört, dadurch ins Unglück gestürzt wird. Von Posa mit dem Tode bedroht (IV, 17), erkennt sie ihre Schuld und bekennt (IV, 20) in ehrlicher Selbstanklage der Königin, was sie begangen.[67] Durch dies Bekenntnis und durch ihren Versuch, den Geliebten zu retten (IV, 24), sühnt sie ihre Schuld innerlich, äußerlich durch die IV, 20 in Aussicht gestellte Strafe (Verbannung in ein Kloster). Der dichterische Charakter der Prinzessin ist freilich reich an Schwächen, s. unten S. 194. Doch bedurfte der Dichter ihrer, um den reinen Adel in der Erscheinung der Königin zu heben. Außerdem reizte ihn bei der Ausgestaltung dieses Motivs offenbar außer dem Kontrast auch das Wohlgefallen an der Intrige: Das Komplott eines Henkersknechtes des Despotismus, wie Alba, eines jesuitischen Beichtvaters wie Domingo und eines buhlerischen Weibes aus den höchsten Kreisen gab ein ungewöhnliches Beispiel eines ausgesuchten Intrige.[68] — Als Nebenmotiv tritt die Liebe, freilich eine Liebe ganz andrer Art, dann noch in dem Verhältnis Posas zur Königin heraus. Dies Verhältnis erscheint zunächst als eine ideale Freundschaft, gegründet auf eine innige Verwandtschaft der Seelen. Daß diese in ein Verhältnis der Zuneigung und Liebe auf seiten Posas übergeht, wird in dem Drama nur andeutungsweise gezeigt, aber durch ausdrückliche Zeugnisse des Dichters zugestanden, vgl. Düntzer a. a. O. S. 86. Wie ist diese Entwicklung psychologisch zu erklären? Die Königin wird nicht nur in ihrer Teilnahme an den politischen Idealen Posas (s. oben S. 169), sondern auch in ihrem Verhalten dem Prinzen gegenüber von dem Marquis geleitet, denn

[65] II, 15: Marquis: „Die Fürstin blieb standhaft, weil sie liebte; Liebe war in ihre Tugend wörtlich einbedungen."

[66] II, 8: Prinzessin: „Prinz, diese Hand, hat noch zwei kostbare Geschenke zu vergeben, ein Diadem und Carlos Herz, und beides vielleicht an eine Sterbliche? Wie, Prinz? Wenn Sie zu einer Teilung sich entschlössen? Die Königinnen lieben schlecht —" usw.

[67] IV, 17: Eboli: „Ich bitte nicht um Schonung. — Nein! Ich habe verdient zu sterben und ich wills."

[68] II, 13: Domingo: „Herzog, diese Rosen und ihre Schlachten." — Alba: „Und dein Gott — so will ich den Blitz erwarten, der uns stürzen soll."

die Liebe des Prinzen zur Königin wird ihm ein Mittel zu höheren politischen Zwecken und mit Hilfe der Königin will er durch jenes Mittel diese Zwecke erreichen (s. oben S. 159). Schon diese Absicht setzt eine hohe Verehrung Posas für die Königin voraus, ein felsenfestes Zutrauen zu ihrer tugendhaften Weiblichkeit wie zu der sieghaften Macht ihrer Schönheit, ein Zutrauen, das ohne Liebe oder Zuneigung schon kaum zu denken ist.[69] Die gemeinsame Arbeit für die Ziele der Menschheit nähert die beiden weiter, und im Angesicht des Todes endlich, unter dem Eindruck des tiefen Mitleids, das die Königin seinem Geschick entgegenbringt (IV, 21 am Ende), brechen dann bei dem Marquis die bisher zurückgedrängten Gefühle für die verehrte Frau elementar hervor, doch ist es auch jetzt kein Geständnis in Worten, was seine Liebe verrät, sondern die leidenschaftliche Bewegung, mit der er seine Abschiedsworte „Königin! O Gott! das Leben ist doch schön" begleitet, wie er „in der heftigsten Bewegung vor ihr niedergeworfen" liegt und sich nur gewaltsam losreißt. Angesichts dieser Entwicklung erscheint auch das Geständnis des Malteſers in seinem Briefe an Wilhelm von Oranien, wodurch er die Mörderhand des Königs gegen sich wappnet, nicht unbedeutsam.[70] So wird hier nicht ohne tragische Ironie ein Gegensatz zu dem Verhalten des Prinzen geschaffen, bei welchem umgekehrt die Liebe sich zur Freundschaft läutert, und zwar unter ebendesselben Posa planvoller Leitung, der an sich selbst die entgegengesetzte Erfahrung machen soll.

3) Das Nebenthema der Ehre ist vornehmlich mit den Handlungen Albas und Domingos verknüpft. Beide handeln aus Ehrgeiz und nutzen die königliche Gunst für ihre Herrschsucht. Sie erstreben beide äußere Ehren, Domingo nach der Vermutung des Prinzen I, 1 den Kardinalspurpur und die Papstwürde, Alba militärische Würden, wie den Statthalterposten in den Niederlanden. Um so mehr muß sie die unverhohlene Geringschätzung verletzen, die der Prinz gegen sie an den Tag legt und die auch dem König auffällt.[71] Dem Beichtvater greift Don Carlos an die Ehre, indem er ihm unverhüllt seine Spionentätigkeit vorwirft[72], dem General, indem er seine streberhafte Zudringlichkeit und seine schlächterartige Grausamkeit schilt.[73] Alba sucht sich als Offizier

[69] Vgl. II, 15 die Charakteristik der Königin durch den Marquis: „In angeborner stiller Glorie wandelt sie die schmale Mittelbahn des Schicklichen, unwissend, daß sie Anbetung erzwungen" usw. — Ferner IV, 21: Königin: „Das überlegten Sie wohl nicht, wieviel für unser Herz zu wagen ist, wenn wir mit solchen Namen Leidenschaft veredeln." Marquis: „Für alle Weiber, nur für eines nicht. Auf eines schwör ich."

[70] V, 3: Marquis: „daß ich die Königin geliebt, daß ich durch den Monarchen selbst den Weg gefunden, der Königin mich frei zu nahn."

[71] II, 3: Philipp: „Gerne mag ich hören, daß Carlos meine Räte haßt, doch mit Verdruß entdeck' ich, daß er sie verachtet.

[72] I, 1: Carlos: „Melden Sie das dem König, der Sie hergesandt. O zu gut weiß ich, daß ich an diesem Hof verraten bin, daß Philipp seinen einzigen Sohn an seiner Knechte schlechtesten verkaufte."

[73] II, 1: Carlos: „Den Zudringlichen, der zwischen Vater und Sohn un-

Genugtuung für seine angegriffene Ehre durch einen Zweikampf zu verschaffen (II, 5), ist aber damit dem Königsohn gegenüber von vornherein im Nachteil. Domingo hat vergebens durch niedrige Verführung versucht, die Sinnesart des Prinzen zu ändern und ihn gefügig zu machen.[74] So finden sich die beiden in ihrer Ehre verletzt und in ihren ehrgeizigen Plänen gleichermaßen von dem Prinzen bedroht, zu dem Komplott zusammen, das ihm den Untergang bringen soll. Sie verleumden den Prinzen und die Königin beim König, indem sie die Ehre der Königin anzweifeln. Aber als der König Ehre gegen Ehre stellt und verlangt, daß die Ankläger öffentlich mit ihrer Person ihre Beschuldigungen gegen die Angeklagten vertreten (III, 4), schweigt Domingo und muß sich einen Lügner schelten lassen, während Alba zur Rechtfertigung seiner Ehre bereit ist, die Anklage zu vertreten. Indessen durchschaut der König, daß aus seinen Worten nicht die auf der eignen Überzeugung beruhende Ehrenhaftigkeit, sondern der tolle Wagemut des Würfelspielers spricht; er kennt die Motive der beiden Ankläger und weiß, daß die Ehre seines Weibes höher steht als die ihrer Ankläger.[75] So gelingt es Posa, die Intrige wenigstens in bezug auf die Königin wirkungslos zu machen und die Ehre der Königin zu retten, indem er dem König durch den Brief der Eboli Einblick in das bisher ungeahnte Komplott verschafft. Eine völlige Aufklärung freilich unterbleibt ebenso wie eine Bestrafung der Verleumder infolge der sich überstürzenden Ereignisse zur Rettung des Prinzen.

4. Führung und Verknüpfung der Handlung. Das Drama ist das umfangreichste von Schillers Dramen überhaupt. Daß die Dichtung an Umfang und Fülle der Handlung den Rahmen eines gewöhnlichen Stückes weit überschritt, erkannte der Dichter sehr wohl selbst, wie am besten seine fortgesetzten Bemühungen um eine Verkürzung dartun (s. oben S. 147). Hatte er doch schon bei ersten Veröffentlichung in der Thalia am Schluß des II. Aufzuges erklärt: „Es wird kaum nötig sein zu bemerken, daß der Don Carlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überschreiten, und wird also nach jenem Maßstab nicht beurteilt werden. Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeineren Umfang als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte." Danach gab sich der Dichter keiner Täuschung darüber

berufen sich einzudrängen nicht errötet, der in seines Nichts durchbohrendem Gefühle so dazustehen sich verdammt" ... — II, 5: Carlos: „O mein Vater, wie schlecht verstand ich deine Meinung. Härte gab ich dir Schuld, weil du mir ein Geschäft verweigert, wo deine Alba glänzen? — Es war der Anfang deiner Achtung" ...

[74] II, 10: Domingo: „Umsonst versucht ich's, diesen trotzgen Mut in dieser Zeiten Wollust abzumatten; er überstand die Probe."

[75] III, 10: Philipp: „Haßt nicht der Priester meinen Sohn und sie? Und weiß ich nicht, daß Alba Rache brütet? Mein Weib ist mehr wert als sie alle."

hin, daß das Drama den strengen bühnentechnischen Forderungen nicht entsprach. Bewußt hatte er sich größere Freiheiten genommen als in seinen bisherigen Stücken, daher entschied er sich auch für die Bezeichnung „ein dramatisches Gedicht"; gleichwohl ist auch im Aufbau dieses Dramas die künstlerische Form unverkennbar.

Die Handlung des Stückes spielt nach II, 5 (V. 1383) im April; die Angabe eines Jahres hat der Dichter unterlassen. Die Zeit der Handlung hat Bellermann a. a. O. S. 234 ff. aufs sorgfältigste nachgerechnet. Nach den Zeitangaben des Stückes würde die Handlung fünf Tage beanspruchen; davon entfallen vier Tage auf die beiden ersten Akte, die letzten drei Akte spielen an ein und demselben Tage. Die ganze Herrlichkeit des Marquis Posa dauerte demnach nur wenige Stunden, vom Morgen bis zum Abend. Mit Recht weist Bellermann S. 234 ff. darauf hin, daß diese Rechnung schlecht zu dem Eindruck des unbefangenen, nicht rechnenden Lesers stimmt und ohne Zweifel in Widerspruch zu den Tatsachen steht. Eine so erstaunliche Wirkung, wie sie der Malteser durch sein Auftreten am Hofe und in der Stadt erreicht, „lassen sich nicht ohne großen Zwang und Wahrscheinlichkeit innerhalb eines halben Tages denken, wenigstens einige Tage scheinen dazu erforderlich". Aber auch wenn man diesen Rechenfehler des Dichters verbessert, so bleibt die Zeit der Handlung mit rund einer Woche immerhin verhältnismäßig kurz. Besonders frei hat der Dichter mit den Schauplätzen geschaltet. Der Ort der Handlung wechselt 21mal, doch ist die Verteilung der Verwandlungen auf die einzelnen Akte sehr ungleich; der erste Akt hat nur zwei, der zweite fünf, der dritte drei, der vierte acht und der fünfte wieder drei Schauplätze. Dagegen zeigt sich in der Wahl und Ordnung der einzelnen Schauplätze wieder eine zielbewußte Künstlerhand. Der Königspalast in Madrid und im ersten Akt die Gärten in Aranjuez umschließen einheitlich die ganze Handlung, welche ein „Familiengemälde aus dem Königlichen Hause" mit dem Hintergrund des weiteren höfischen und politischen Lebens bringen soll. Da wird der Schauplatz des I. Aktes wie zu einem Vorhof für die Handlung der folgenden. Stimmungsvoll bereiten in heiterer landschaftlicher Umgebung die Szenen dieses Aktes überall doch schon auf das bewegte und hochgespannte Pathos und auf die schweren Konflikte der folgenden Haupthandlung vor, welche sich in den vornehm kalten Räumen des Königspalastes entfallen soll. In diesem öffnen sich alle Räume von dem Thronsaal und dem Audienzsaal an bis zu dem Vorzimmer, dem Kabinett und dem Schlafzimmer des Königs, die Säle und Zimmer der Königin, sowie die Kabinette der Hofdamen. Nur einmal wird die Handlung in das einsame Kloster der Karthäuser verlegt, weit ab von der Straße nach Madrid an den Ufern des Manzanares (II, 14), als es sich um eine verschwiegene Aussprache der Freunde handelt.

Die Frage nach der Einheit der Handlung ist sehr verschieden beantwortet worden. Sehr hart hat Börne (Werke IV, S. 40) in dieser

Hinsicht geurteilt: „In diesem Menschengemälde ist kein vorherrschendes Bild. Drei Gruppen sind in gleichstarkem Lichte in den Vordergrund gestellt: Philipp mit seinen Trabanten, die Königin und Carlos, Posa mit seinen Traumgestalten. Es ist ein Dreispiel, welches die Einheit zerreißt; der Infant bewirbt sich um diese Teilnahme, der Marquis erhält sie, und nur der König hätte sie verdient; denn er ist der einzige, welcher weiß, was er will, und tut, was er will, und dessen schnell reifende Entschlüsse uns immer wach, von dem Schneckengange der Vorsätze nicht eingeschläfert finden." In weniger schroffer Form, aber ähnlich in der Sache, unterscheidet Kühnemann a. a. O. S. 257 „drei Dramen", das „Königsdrama", das „Prinzendrama" und das „Posadrama". Demgegenüber halten wir daran fest, daß allerdings ein Dualismus, eine Zwiespältigkeit durch das Stück geht, indem eine Doppelhandlung, die man mit Bellermann S. 238 als „Liebesdrama" und „politisches Drama" bezeichnen kann, an die beiden Helden Don Carlos und Marquis Posa geknüpft ist, daß aber diese Doppelhandlung vom Dichter durch einen geschickten Parallelismus der Vorgänge einheitlich gestaltet ist, so daß man von einer Einheit der Handlung sprechen kann. Die Hauptperson der Gesamthandlung ist Don Carlos. Er steht im Mittelpunkt der Motive und Konflikte aus dem Familienleben (s. Hauptthemata I bis III) und ist ebenso bei den der politischen Handlung angehörigen Motiven (s. Hauptthema IV f.) wesentlich mit beteiligt, obschon er hier durch den Marquis an die zweite Stelle gedrängt wird. Dem entspricht es, daß der Marquis auch in der Handlung, im III. und IV. Akt, die erste Stelle einnimmt. So erscheint allerdings die Einheit der Handlung vorübergehend durch den Marquis gefährdet, aber sie wird nicht wirklich aufgehoben. Es gelingt dem Dichter, die Zwiespältigkeit zu beseitigen und am Ende des Stückes das ganze Interesse wieder auf den ursprünglichen Helden zu vereinigen. Vgl. Bellermann S. 252: „Trotzdem hatte der Dichter recht, durch den Titel des Stückes als Hauptheldeu Carlos zu bezeichnen; denn wenn derselbe auch nicht der Handlungsführende ist, wenigstens nicht in der ersten Linie (was er mit Maria Stuart, König Lear, Elektra u. a. gemein hat), so steht doch sein Schicksal im Mittelpunkt aller Bestrebungen des Dramas, und zwar in den beiden Handlungen, aus denen es zusammengesetzt ist."

Die Exposition fällt mit dem I. Akt zusammen. Der Schauplatz, das Wesentliche aus der Vorgeschichte, der sonstige zeitgeschichtliche Hintergrund (die drohende Erhebung Flanderns), die sämtlichen Hauptträger der Handlung, die für ihre spätere Entwickelung entscheidenden Grundzüge ihrer Charaktere werden in diesem Akte uns bereits bekannt gemacht. „Der ganze Gang der Intrige" — der Familienintrige, wie der politischen — schreibt der Dichter selbst in dem Vorwort, mit welchem er die Veröffentlichung des I. Aktes in der Thalia einführt, „wird, wie ich mir einbilde, schon in diesem I. Aufzug verraten sein. Wenigstens war das meine Absicht, und ich

halte es für das erste Requisit der Tragödie. Beide Hauptcharaktere laufen hier schon mit derjenigen Kraft und nach derjenigen Richtung aus, welche den Leser erraten läßt, wo und wann und wie heftig sie in der Folge widereinander schlagen". Die „beiden Hauptcharaktere" sind Carlos und Philipp; aber auch die beiden anderen von den ursprünglichen „vier großen Charakteren: Carlos, Philipp, die Königin und Alba" (s. oben S. 144), sowie der jüngere Vertreter des Heldentums, Posa, treten wie in der älteren, so vollends in der jetzigen Fassung der Exposition schon genügend in den Vordergrund. Das Ziel der Handlung wird gesteckt; es ist dem Dualismus der Handlung entsprechend ein zwiefaches, ein inneres und äußeres, ein familiäres und ein politisches, aber beides untereinander schon unlöslich verknüpft: Don Carlos soll seine Liebesleidenschaft zur Stiefmutter überwinden und als Idealfürst die Rettung Flanderns vom Joche des spanischen Despotismus übernehmen. Oder mit Schillers eignen Worten (8. Brief über Don Carlos): „Unter beiden Freunden bildet sich ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist. Von diesem enthusiastischen Entwurf, wie er nämlich im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das Drama." Der zweite Akt führt diese Handlung weiter; wir sehen Carlos im Kampfe mit äußeren und inneren Feinden, wie er mit der Hilfe Posas wenigstens über den inneren Feind obsiegt. Um so gefährlicher aber erhebt sich das Komplott der äußeren Feinde, das die Vernichtung des Don Carlos erstrebt. Wir sehen diese Macht weiter anwachsen im dritten Akte, aber wir sind auch am Ende dieses Aktes Zeuge, wie der König sein ganzes Vertrauen dem Marquis Posa schenkt, und werden daher mit neuer Hoffnung für den Helden erfüllt. Indessen die Art, wie sich der Dichter hier in der entscheidenden großen Szene zwischen Posa und Philipp (III, 10) von dem hohen Fluge seiner Gedanken hat fortreißen lassen, ist für den Fortgang der Handlung nicht förderlich gewesen. Unzweifelhaft gehört diese Audienzszene, für sich betrachtet, mit ihrer wundervollen Sprache und ihrer leidenschaftlichen Verteidigung der Menschenrechte zu den schönsten Teilen des Werkes. „In dieser Szene sammelt sich alles, was der Dichter je in politischer Hinsicht auf dem Herzen gehabt; hier erst findet er den feurigsten und flammendsten, ein unwiderstehlich hinreißenden Ausdruck für seine Gefühle, welche in ungehemmtem Flusse aus seinem Herzen strömen" (Minor II, 267). Aber gerade in dieser begeisterten Darlegung des politischen Programms und seiner Wirkung auf den König liegt in Anbetracht der Gesamthandlung die Schwäche der Szene. Posa ist dadurch eine so überragende Persönlichkeit geworden, er hat den König so stark für sich eingenommen, daß dadurch der bisherige Held Don Carlos in die zweite Reihe gedrängt wird. Die Gefahr und Versuchung für den Dichter an dieser Stelle war groß, aus dem bisherigen Carlosdrama ein Posadrama zu machen. Damit hätte er die Einheit der Handlung preisgegeben. Der Dichter hat es nicht getan; er hat die Einheit der Handlung gerettet,

aber nur mühsam, indem er andere Nachteile in Kauf nahm. Vgl. Kühnemann a. a. O. S. 268: „Je mächtiger die rein innerliche Entwicklung des Königs herausgearbeitet ist, um so schwieriger wird die Verbindung (der Szene III, 10) mit der äußeren Intrige des Stückes. Man fühlt etwas, wie einen unnatürlichen Ruck, wenn der König in plötzlichem Übergang den neugewonnenen jungen Freund nun auch in seine Familiennöte einweiht und ihm die Überwachung des Carlos und der Königin anvertraut. Als ein von der großen innerlichen Entwicklung bestimmt Unterschiedenes werden die Fäden der mannigfachen äußeren Geschehnisse weitergesponnen. Äußere und innere Handlung fallen auseinander. Der vierte Akt stellt sich dar als die vollkommene Krisis des Stückes. Es zerstiebt in seine Atome. Man möchte sagen: es kritisiert sich selber." Um die Bahn für den Helden Don Carlos frei zu machen, mußte Posa ebenso schnell wieder gestürzt werden, wie er in die Höhe gestiegen war. Zu diesem Zwecke schuf der Dichter das verwickelte Intrigenspiel, die kaum übersehbare Fülle von äußeren Geschehnissen im vierten Akt; es galt, die Handlung wieder zurechtzurücken, den Umschlag zu motivieren, der Gegenhandlung zum Siege zu verhelfen. Im Anschluß an die Hauptgestalten gibt Kühnemann eine Übersicht über die im vierten Akte weitergeführten und „beinahe voneinander unabhängigen Geschichten", es sind ihrer fast so viele, als der Akt Auftritte zählt, über zwanzig. „Das alles in einem einzigen Akt. Jede der begonnenen Entwicklungen geht selbständig weiter. Das Stück ist eben mit allzuvielen Motiven überlastet. Vor allem überwiegen durchweg die rein äußeren Geschehnisse. Die Entwicklung der großen innerlichen Tragödie stockt, die Entscheidung über das tiefste Leben mächtiger Seelen und damit zugleich über die Welt. Das Ganze wirkt wie eine spannende Novelle" (S. 271). Treffend bemerkt Minor (II, 576), daß daher wenig Zuschauer im zweiten Teil des Don Carlos der Handlung mit vollem Verständnis zu folgen vermögen. „Der Dichter hat das selbst deutlich gefühlt. Der Marquis von Posa, der einzige, welcher das Gewirre der Fäden durchschaut, muß deshalb im letzten Akt (V, 3) die ganze Handlung von da ab, wo sie zuerst verwirrt wurde (III, 10), noch einmal in übersichtlicher Erzählung zusammenfassen."

Aber nicht genug, daß die Fülle der Geschehnisse im vierten Akte verwirrend wirkt, auch die Verknüpfung dieser Geschehnisse untereinander ist mit Recht viel bemängelt worden. Das Ziel aller Intrigen ist der Sturz Posas. Posa fällt, weil er dem Freunde die veränderte Lage, die ihm zugewandte Gunst des Königs verschweigt (IV, 5), obschon er das Mißtrauen im Freunde entstehen sieht; so treibt er zu unüberlegten Handlungen. Die Gründe, die Posa zu dieser seltsamen Geheimnistuerei veranlaßt haben mögen, hat sich Bellermann (S. 256) bemüht, eingehend darzulegen, mit dem Ergebnis, daß Posa wohl einen zureichenden Grund gehabt habe, daß es aber dem Dichter nicht „gelungen ist, dies uns auch dramatisch überzeugend vorzuführen". Noch gewaltsamer und un-

bedachter erscheint das Vorgehen des Marquis bei der Verhaftung des Prinzen. Äußerlich ist diese vorbereitet durch IV, 12, wo sich der Marquis vom König den Verhaftsbefehl auswirkt. Schon Hoffmeister hat die Frage gestellt, wozu sich eigentlich Posa diesen Verhaftsbefehl geben lasse, da der dem König angegebene Grund doch für Posa nicht stichhaltig sei. „Man wird dem Kritiker zustimmen müssen, wenn er auf diese Frage eine genügende Antwort vermißt. Der Marquis hat dem Verdacht des Königs eine Richtung auf etwaige politische Pläne des Prinzen zu geben gewußt, um vorerst einmal den Argwohn gegen die Königin, den er durch Vorzeigung der Brieftasche schon stark erschüttert hat, völlig aus dem Boden zu heben. Es ist hiernach begreiflich, daß der König auf Ausstellung des Verhaftsbefehls eingeht, da der Prinz ‚Warnungen erhalten' könne und vielleicht ‚Verbindungen in Gent mit den Rebellen' habe. Ebenso begreiflich ist, wozu der Dichter den Verhaftsbefehl braucht. Aber in der Tat schwierig ist es zu sagen, wozu ihn Posa brauchen will" (Bellermann S. 263). Aber auch die Verhaftung selbst muß die schwersten Bedenken erregen. War sie wirklich nötig? Ein derartig verzweifeltes Mittel, das in der ganzen Welt weit über Madrid hinaus Aufsehen erregen mußte, durfte nur in einer wirklichen Notlage angewendet werden. Was ist geschehen? Don Carlos hat eine unbedachte Bitte (IV, 15): „Zwei Worte laß mich mit meiner Mutter sprechen" an die Prinzessin Eboli gerichtet. Der Marquis kommt dazu, er überzeugt sich nicht durch ein genaues Verhör von dem, was vorgefallen, er stellt wohl die Frage an die Prinzessin (IV, 16): „Was hat er gestanden?" Aber er läßt es gar nicht zu einer Antwort kommen, offenbar um eine weitere Bloßstellung des Don Carlos, sei es durch ihn selbst oder durch die Prinzessin, zu verhüten. Statt dessen läßt er den Prinzen verhaften, gewissermaßen in Schutzhaft nehmen. Mit Recht hat Bellermann darauf hingewiesen, daß dem Marquis hier doch noch andere Mittel zur Verfügung gestanden hätten, daß bei dem Zauber seiner Persönlichkeit ein einziges Wort von ihm genügt hätte, den Prinzen zur Besinnung zu bringen, daß der allmächtige Günstling aber auch selbst dann, wenn Carlos der Eboli wirklich schon ein Geständnis abgelegt hätte, die Wirkung eines solchen Schrittes hätte abschwächen können, zumal der Einfluß der Eboli durch ihn schon erschüttert war. So stellt sich die Handlungsweise des Marquis gerade an diesem wichtigen Punkte, der die folgende Katastrophe einleitet, als kopflose Überstürzung dar. Zwar hat F. Stürmer (Z. f. d. d. U. XXII, 440 ff.) versucht, den Dichter hier gegen seine Kritiker in Schutz zu nehmen und das Verhalten Posas als wohlbegründet, nachzuweisen. Er meint, Posa habe den Verhaftsbefehl fordern müssen, weil ihm der König die Verantwortung für den Prinzen („Ihr haftet mir für ihn") zugeschoben hätte; aber er habe gar nicht die Absicht gehabt, den Befehl wirklich zu brauchen. Diese Annahme hat manches für sich. Was Stürmer dagegen weiter zur Widerlegung der erhobenen Einwände und zur Rechtfertigung des Dichters ausführt, ist nicht überzeugend.

Es bleibt der Eindruck: Der Dichter braucht die Verhaftung des Prinzen, um Posas Opfertod zu motivieren, aber es ist ihm nicht gelungen, diese Verhaftung als unvermeidliche Folge aus dem Verlauf der Handlung hervorgehen zu lassen. Überhaupt haftet diesen letzten Taten des Marquis etwas Planlos-Zufälliges an. Das gilt selbst von seiner letzten Unterredung mit der Königin (IV, 21), wodurch die letzte verhängnisvolle Begegnung der Königin mit Don Carlos vorbereitet werden soll; vgl. Bellermann S. 278 f.

Der V. Akt bringt die Katastrophe. Nach dem bunten Intrigenspiel des IV. Aktes wirkt dieser Ausgang in seiner furchtbaren Tragik, trotz der vorausgegangenen unzureichenden Verknüpfung, um so erschütternder. Im Anfang steht der Opfertod Posas, den wir mit banger Spannung heranrücken sehen, am Ende der Untergang des Don Carlos, beides eng verknüpft. Erst der Opfertod Posas gibt dem Prinzen die Kraft, sich zu voller Entsagung durchzuringen und seine Leidenschaft zu überwinden. Dieselbe Tat aber führt, indem sie anderseits dem König die furchtbarste Enttäuschung bereitet und zu seinem Neid auf den Sohn noch den Rachedurst gesellt, die Vernichtung des Prinzen und seiner politischen Pläne herbei. „Also dieselbe Stelle des Stückes bildet für beide Handlungen den wichtigsten Wendepunkt, und gerade darin zeigt sich die ungemeine Kunst der Handlungsführung; der dramatische Bau ist in dieser Hinsicht wahrhaft bewunderungswürdig" (Bellermann S. 245). Wenn irgendwo, so wird es hier in diesem tragischen Schlusse offenbar, daß es dem Dichter gelungen ist, die innere Einheitlichkeit der Handlung zu wahren. Freilich gewisse Einwände gegen die Abwicklung der Handlung bleiben auch hier. Mit Recht hat man gefragt: „Weshalb übergibt Posa die gefährlichen Papiere, welche nicht nur ihn, sondern seine ganze Sache kompromittieren, einem Karthäusermönch und nicht Carlos selbst in der letzten Unterredung? Welchen Zweck hat der letzte Besuch des Prinzen bei der Königin? War es wirklich nötig, daß Carlos noch einmal die hohen und begeisternden Mahnungen aus dem Munde der Königin vernahm, da die große Wandlung bei ihm durch Posas Opfertod schon eingetreten ist?" Diese Fragen zeigen, wie sehr die Handlung auch in diesem letzten Teile der zwingenden Notwendigkeit entbehrt.

Unter den vom Dichter angewandten Kunstmitteln steht obenan die wirksame Form des Kontrastes. Wie sehr der Dichter dieses poetische Kunstmittel zu verwenden liebt, ist oben S. 126 gezeigt worden; auch dieses Drama ist dafür ein Beweis. Um des Kontrastes willen rückt er unmittelbar zusammen: „Finsternis und Licht", die Weltanschauung des schroffesten Despotismus und das kühnste Ideal einer „Menschenrepublik" allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, Zwingherrschaft und Revolution, Reformversuche und fanatische Reaktion. Des Kontrastes wegen stellt er dem Despoten den Freiheitsschwärmer gegenüber, den Männerstolz vor Königsthrone[76], zeichnet Bilder der Fürsten-

[76] So in dem gleichzeitig mit dem Don Carlos entstandenen „Lied an die

freundschaft, in welcher das Außerordentliche des Verhältnisses, wie vor allem in der Freundschaft des Königs und Posas, uns stets auch an einen Kontrast erinnert. Kontraste sind ferner die Arten der Freundschaft (s. oben S. 157 f.) sowie der Liebe (s. oben S. 174 f.). Auch innerhalb der psychologischen Entwicklung tun sich überall inhaltreichste Kontraste auf, wenn der Sohn des mächtigsten Monarchen der Erde sich „ein Waisenkind" fühlt, das man „am Thron mitleidig aufgelesen" (I, 2), wenn der König selbst sich bettelarm dünkt und nach einem Menschen verlangt, der stolze Autokrat nach Wahrheit (III, 5), oder wenn in der Seele Posas das Heldentum der Freiheit in einen Despotismus der Idee sich wandelt. Dem Kontrast verdankt der hochdramatische Moment in der Begegnung mit dem Admiral Medina Sidonia (III, 7) seine Wirkung; denn der Ausgang bringt hier das Gegenteil dessen, was alle Beteiligten erwarteten; das Etwas vom inneren Adel in der Natur Philipps durchbricht die äußere Schale, welche man sonst nur gewohnt war zu sehen. Das Mittel der Wiedererkennung wird hier ersetzt durch das Mittel des Wiedersehens, das sich mehrfach mit dem anderen des Abschieds wirkungsvoll verbindet. Eine ganze Reihe von Wiedersehen eröffnet das Drama: des Prinzen und Posas (I, 2), Posas und der Königin (I, 4); des Prinzen und der Königin (I, 5); eine entsprechende Reihe von Abschieden beschließt es: Posas von der Königin (IV, 21), von dem Prinzen (V, 1 und 3), des Prinzen von der Königin (V, 11). Dazwischen liegen von Bildern des Wiedersehens: der König und Medina Sidonia (III, 7); der König an der Leiche Posas (V, 4), der König und der Großinquisitor (V, 10)[77]; von Bildern des Abschieds: die Trennung des Sohnes vom Vater (II, 2), der Abschied des Sohnes vom Vater in der großen Szene an der Leiche Posas (V, 4)[78], ein Vorspiel zu dem letzten Abschied des Vaters von dem Sohne (V, 11). So ist der Abschied viermal ein Abschied vor dem Tode, und als sollte rechtzeitig Stimmung für dies Motiv gemacht werden, wird es noch einmal episodisch behandelt in der Klosterszene (II, 14), wo der Prior[79] von dem Abschied vor der letzten großen Reise spricht. — Sehr häufig — nach Minor II, 587 f. viel zu häufig — ist die Verwendung von Briefen im Verlauf der Intrige. Wir stellen als wesentlich zusammen: Das

Freude", das ebenfalls zuerst in der Thalia (Heft II) erschien. Es erinnert mehrfach an die Motive des Don Carlos; sowohl in dem Zusammenhang der oben zitierten Worte: „Ewigkeit geschwornen Eiden, Wahrheit gegen Freund und Feind, Männerstolz vor Königsthronen", als auch in den Worten ursprünglicher Fassung: in der 1. Strophe: „Bettler werden Fürstenbrüder" statt der jetzigen: „Alle Menschen werden Brüder."

[77] V, 10: König: „Ich erneure einen Auftritt vergangner Jahre. Philipp der Infant holt Rat bei seinem Lehrer."

[78] V, 4: Carlos: „Hier entsag ich allem, was mich auf dieser Welt erwartet. Suchen Sie unter Fremdlingen sich einen Sohn — da liegen meine Reiche."

[79] II, 14: Prior: „Die Welt und ihr Geräte liegt schon lange versiegelt da auf jene große Reise."

Billet der Eboli an Don Carlos, den Brief des Königs an die Prinzessin Eboli („ein unschätzbarer — schwerer — teurerer Brief, den alle Kronen Philipps einzulösen zu leicht, zu nichtsbedeutend sind"); die Briefe, welche Carlos seiner Braut geschrieben; den Brief der Königin an Carlos nach Alcala, den dieser stets auf seinem Herzen getragen, und endlich den Brief Posas an Oranien, der die Katastrophe herbeiführt. Wie das gleiche dichterische Mittel im Wallenstein verwertet ist, darüber s. unten. — Auf den Widerspruch, in den der Dichter seinen Helden dadurch verwickelt, daß der Prinz einerseits dem Billet der Eboli Folge leistet, da er die Handschrift der Königin nicht kenne[80], und daß dann anderseits seine einst mit der Königin gewechselten Briefe für die Entwicklung der ganzen Handlung verhängnisvoll werden — auf diesen Widerspruch haben schon die Zeitgenossen des Dichters hingewiesen. Er ist in der Tat nicht nebensächlich, „sondern ein Widerspruch, welcher die Grundlage des Stückes berührt", und er läßt sich keinesfalls auf die Weise hinweginterpretieren, wie dies Rudolph im Schillerlexikon versucht hat, daß man das Verhalten des Prinzen bei dem Billet der Eboli als „melancholische Zerstreutheit" auffaßt, seinen Irrtum also als einen vom Dichter beabsichtigten Charakterfehler des Helden ansehe. Vielmehr liegt hier ein Versehen des Dichters selbst vor, eine Unausgeglichenheit zwischen dem ersten und zweiten Teil des Dramas, die durch die Entstehungsgeschichte des Werkes erklärt und entschuldigt wird.

5. **Die Charaktere.** Das im Vordergrunde der Handlung stehende Freundespaar ist dem Dichter, was die Rundung und plastische Anschaulichkeit der Charaktere anlangt, am wenigstens gelungen. „Es fehlt ihnen an Plastik und an kleinen individuellen Zügen, die uns die poetischen Gestalten erst wahrhaft lebendig machen" (Weißenfels, Einleitung, S. XLIII). Ähnlich äußert sich Rötscher, S. 161. „Gerade die Vertreter des Prinzips, mit welchem der Dichter nicht sympathisiert, sind aus seiner Hand als dramatische Figuren hervorgegangen, während die Hauptvertreter der religiösen und politischen Freiheit vielmehr rhetorische Gestalten, als wahrhaft individuelle Persönlichkeiten geworden sind. Dies scheint uns darin seinen Grund zu haben, daß der Dichter, indem er die Vertreter des alten Geistes und der geistigen Tyrannei gestaltete, sich völlig seiner Subjektivität, seiner innersten Neigungen und Sympathien entäußern, also durch den Akt einer vollendeten Selbstverleugnung diese Individualitäten bilden mußte. In die Personen aber, welche den Geist der Zukunft abspiegeln, legte der Dichter die tiefsten Sympathien seines Gemüts, in ihnen setzte er sich gewissermaßen selbst fort und bildete so eine Reihe Gestalten von geringerer individueller Lebendigkeit und daher auch von geringerer Abgeschlossenheit gegeneinander."

---

[80] II, 4: Carlos: „Sie gab dir selbst den Brief? O spotte nicht! Noch hab ich nichts von ihrer Hand gelesen" usw. — II, 15: Carlos: „Ich kenne ja die Handschrift nicht." Dagegen vgl. IV, 5.

In ihrem Alter sind die beiden Freunde nach den I, 2 mitgeteilten Kindheitsgeschichten kaum wesentlich unterschieden, doch erscheint Don Carlos, „der Knabe", wie ihn der Vater I, 6 noch geringschätzig nennt, von weitaus geringerer Reife. Durch eine harte Erziehung niedergehalten, durch die Höflinge seinem Vater entfremdet, steht dieser Königssohn mit seinen 23 Jahren (II, 2) einsam und mißmutig in einer gleichgültigen Umgebung. Dabei braust ein heißes Blut in seinen Adern (II, 2); sein weiches und empfängliches Herz begeistert und entzündet sich rasch, und oft sehen wir ihn von einem Extrem ins andere fallen. Er hat noch nicht gelernt, sich klug zu beherrschen; er ist nicht „weise" (Schiller in seiner Charakteristik des Prinzen im 9. Briefe über Don Carlos). Doch darf er wohl von sich sagen, „wenn auch oft wilde Wallungen mein Herz verklagen, mein Herz ist gut" (II, 2). Schwärmerisch begeistert er sich für alles Edle. Selbst unfähig, sich zu verstellen, will er sich „den Glauben an menschliche Vortrefflichkeit" auch durch den klügeren Freund nicht rauben lassen (II, 15). Über ihm liegt die Tragik des Kronprinzen. „Fürstliche Entschlüsse wallen in seinem Busen" (I, 1), aber er muß sich bescheiden und warten; erst der Tod seines Vaters kann ihm Gelegenheit geben, das Geplante auszuführen und „der Schöpfer eines neuen goldenen Alters in Spanien zu werden" (I, 2). Diese Wartezeit ist gefährlich für sein heißes Blut. Noch ist er rein und unverdorben, den Koketterien der Eboli[81] ebenso entschlüpft, wie den Verführungskünsten des Domingo.[82] Dafür aber hat er sich in die unselige Leidenschaft für seine Stiefmutter verstrickt. Er selbst empfindet diese Leidenschaft wie eine Krankheit.[83] Seinen Zustand kennzeichnet am besten die Schilderung im dritten Briefe über Don Carlos: Er ist versunken „in einen Zustand müßiger Schwärmerei, untätiger Betrachtung. In dem fortwährenden Kampfe mit seiner Lage nützen sich seine Kräfte ab; die unfreundlichen Begegnungen eines ihm so ungleichen Vaters verbreiten eine düstere Schwermut über sein Wesen — den zehrenden Wurm jeder Geistesblüte, den Tod der Begeisterung. Zusammengedrückt, ohne Energie, geschäftslos hinbrütend in sich selbst, von schweren, fruchtlosen Kämpfen ermattet, ... keines eigenen Aufschwungs mehr mächtig ... versinkt er in einen schmerzhaft wollüstigen Zustand des Leidens. Auf einen einzigen Gegenstand (seine unglückliche Liebe) sind alle seine Kräfte zusammengezogen. Ein nie gestilltes Verlangen hält seine Seele innerhalb ihrer selbst gefesselt." Da erscheint ihm im Jugendfreund der Seelenarzt, der ihm überwinden hilft und ihn zum Manne läutert (s. oben S. 166). Das Endergebnis ist

---

[81] II, 8: Eboli: „O Himmel, der du ihm alles, alles gabst, warum, warum denn nur die Augen versagen, womit er seine Siege sieht?"

[82] II, 10: Domingo: „Umsonst versucht ich diesen trotzgen Mut in dieser Zeiten Wollust abzumatten" usw.

[83] II, 2: Don Carlos: „Mein Hiersein ist Atemholen unter Henkershand. — Schwer liegt der Himmel zu Madrid auf mir wie das Bewußtsein eines Mordes. Nur schnelle Veränderung des Himmels kann mich heilen."

bezeichnend zusammengefaßt in dem Abschiedswort der Königin V, 11: „O Karl! Was machen Sie aus mir? — Ich kann mich nicht empor zu dieser Männergröße wagen, doch fassen und bewundern kann ich Sie." Für die Charakterentfaltung des Prinzen indessen ist dieser Läuterungsprozeß nicht so günstig wie für seine Charakterentwicklung; indem der Prinz zum Erziehungsobjekt wird, tritt er allzusehr in den Schatten seines größeren Freundes und gewinnt erst nach dessen Tode am Schluß seine Selbständigkeit zurück. Schlimmer noch steht es um den Charakter des Marquis Posa, da hier dem Dichter verschiedene Widersprüche untergelaufen sind, die die Herausarbeitung eines einheitlichen Bildes erschweren. Im Gegensatz zum Prinzen erscheint der Marquis als ein Jüngling von weltmännischer Gewandtheit. Er paart „mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick" (Schiller in „Licht und Wärme"). Schon in früher Jugend hat er sich durch große Taten ausgezeichnet und durch Tapferkeit wie Umsicht geglänzt; vgl. die Berichte Albas und Ferias III, 7. Zu dieser Tapferkeit freilich will jenes Kindheitserlebnis nicht recht passen, das der Prinz I, 2 erzählt, wie er sich als Knabe für eine Schuld des Marquis habe abstrafen lassen, während der Marquis „zitternd in der Ferne stand"; an dieser Geschichte hat schon Wieland Anstoß genommen (Brief an den Herzog von Weimar vom 8. Mai 1785; vgl. Bellermann S. 279). Schon als Schüler muß er in feuriger Begeisterung für die neuen Ideen geglüht haben, da er auch damals schon den Prinzen dafür gewann; vgl. Schiller, 2. Brief über Don Carlos: „Die Ideen von Freiheit und Menschenadel, die ein glücklicher Zufall, vielleicht eine günstige Erziehung in diese rein organisierte empfängliche Seele warf, machen sie durch ihre Neuerung erstaunen und wirken mit aller Kraft auf sie" usw. Der Ursprung der Ideen also bleibt dunkel, aber gegen den Vorwurf, daß die Verlebendigung derartiger Ideen im Zeitalter Philipps II. überhaupt ein Unding sei, hat sich Schiller mit Recht verwahrt. — Auf großen Reisen durch ganz Europa vervollkommnet der Marquis dann seine Klugheit und Menschenerkenntnis weiter. Er hat „viele Höfe besucht und viele Länder, vieler Menschen Sitte gesehn" (I, 4). Offenbar haben diese Reisen ihn nur noch mehr in der Hingabe an seine Ideen bestärkt; vgl. Schiller, 3. Brief: „Mit offenen Sinnen, mit allen Kräften der Jugend, allem Drange des Genies, aller Wärme des Herzens in das weite Universum geworfen, sieht er den Menschen im Großen wie im Kleinen handeln, er findet Gelegenheit, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles, was er hört, was er sieht, wird mit lebendigem Enthusiasmus von ihm verschlungen, alles in Beziehung auf jenes Ideal empfunden, gedacht und verarbeitet ... Bereichert mit tausend neuen, fruchtbaren Begriffen, voll strebender Kräfte, schöpferischer Triebe, kühner und weitumfassender Entwürfe, mit geschäftigem Kopfe, glühendem Herzen, von den großen begeisternden Ideen allgemeiner menschlicher Kraft und menschlichen Adels durchdrungen und feuriger für die Glückseligkeit dieses

großen Ganzen entzündet ... so kommt er zurück, brennend vor Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem er diese Ideale realisieren kann." Flandern ist ihm dieser Schauplatz (vgl. oben S. 168 f.); der Thronfolger, der König selbst, die Königin, alle nacheinander werden ihm Werkzeuge für diesen Zweck; die krankhafte Liebe des Prinzen ebenso wie die despotische Machtstellung des Königs, welcher die Welt den Ideen Posas unterwerfen soll, macht er zu Mitteln seiner idealen Absichten. „Fest und beharrlich geht er seinen großen kosmopolitischen Gang, und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höheren Gegenstande steht" (Brief 3). So ist seine Erscheinung das Bild eines *unentwegten Heldentums der Idee*. Aber die große Auseinandersetzung mit dem König III, 10 bedeutet auch einen Wendepunkt in seinem Charakter. Während er in den ersten Akten mit überlegener Willenskraft und Klugheit sich wirklich als ein überragender Mensch erweist, der die verworrenen Verhältnisse des Hofes rasch übersieht und für seine Zwecke nutzt, erscheint er im vierten Akt als ein unbesonnener Spieler, der durch seine Unklugheit und seinen Leichtsinn sich selbst und seine Sache ins Verderben stürzt. Von seiner Idee nicht nur ganz erfüllt, sondern mehr und mehr beherrscht, durch die in seine Hand gegebene Macht zur Selbstüberschätzung fortgerissen, vermißt er sich „mit dem Himmel zu spielen und des Zufalls schweres Steuer zu regieren" (IV, 2).

So wird das Heldentum der Idee zu einem Despotismus der Idee, welcher willkürlich mit den Dingen und Personen schaltet. Verwegen spielt er mit dem Leben des geliebten Freundes (Brief 3) und maßt sich, so hohe Begriffe er sonst auch von der Freiheit hegt und so begeistert er sie predigt, doch selbst eine so despotische Willkür über seinen Freund an, daß er ihn blind wie einen Unmündigen leitet und ihn eben dadurch an den Rand des Untergangs führt. Vgl. Minor II, 577: „Er opfert das Haus des Philipp, die Gattenliebe und die Kindespflicht seinem Paradies für Millionen. Er opfert das Vaterland, zu dessen Bekämpfung er auf seinen Reisen alle Völker Europas gewonnen hat, seinem Ideal von Menschenglück. Auch er greift, wie Karl Moor oder Fiesco einer höheren Ordnung und Fügung in den Arm; und wie Ferdinand (in Kabale und Liebe) mit dem Leben der Luise gewalttätig schaltet, so wird der edle Posa zuletzt soweit geführt, zum Mord der Eboli seinen Dolch zu erheben. Hier hält er einen Augenblick inne — und findet sich selbst wieder. Er geht hin und opfert sich selbst auf." Nur durch die eigne Aufopferung findet er den Ausweg aus dem Intrigennetz, in das er sich selbst verwickelt hat, und mit einer gewissen Wonne stirbt er für seine Idee den Märtyrertod.[84] — Diese Entwicklung vom Helden der Idee zu ihrem Märtyrer ist an sich psychologisch durchaus glaubhaft.

[84] V, 3: *Marquis*: „O Karl, wie süß, wie groß ist dieser Augenblick! Ich bin mit mir zufrieden."

Auch daß Posa den König aufgibt, ist verständlich. Da der König seine flehentliche Bitte, Flanderns Freiheit zu schützen, abgeschlagen hat (III, 10), ist er berechtigt zu sagen: „Den König gebe ich auf — in diesem starren Boden blüht keine meiner Rosen mehr" (IV, 21). Aber wie er diese Abwendung im IV. Akt vollzieht, diese ganzen Vorgänge lassen seine Handlungsweise vielfach unklar und unzureichend begründet erscheinen (s. oben S. 181 f.). Zudem fordert sein Verhalten in den letzten Akten von Szene III, 10 ab eine ganze Anzahl sittlicher Bedenken heraus, durch die sein Charakterbild getrübt wird. Wie Bellermann S. 273 dargetan hat, ist es unmöglich, sein Auftreten gegenüber dem König III, 10 mit seinem später V, 8 aufgedeckten hochverräterischen Plane zu vereinigen, nach welchem eine Flotte Solimans bereits ausgelaufen ist, um Spanien im Mittelmeer anzugreifen und den Flamländern Luft zu schaffen. „Mit dem Feuer der Begeisterung redet er auf den König ein, er wünscht sich, daß die Begeisterung von allen den Tausenden, die dieser großen Stunde teilhaftig sind, auf seinen Lippen schweben möge, er ruft ihm zu: ‚Alle Könige Europas huldigen dem spanischen Namen, gehn Sie Europens Königen voran! Ein Federstrich von dieser Hand, und neu erschaffen wird die Erde!' Und während er dies spricht, soll er sich bewußt sein, daß vielleicht in demselben Augenblicke Solimans Flotte von Rhodus ausläuft, um den Monarchen von Spanien laut des geschlossenen Bundes im mittelländischen Meere anzugreifen? Er wäre dann ein Heuchler und heimtückischer Schleicher allerschlimmster Sorte." Aber auch noch in einigen andern Punkten gibt sich Posa in der Szene III, 10 arge Blößen. Wie kann Posa dem König gegenüber die Behauptung aussprechen „die lächerliche Wut der Neuerung wird mein Blut nie erhitzen", während er doch mit den Aufrührern und Protestanten im Bunde steht? Wie kann er behaupten, „das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif", während er doch in Don Carlos eine Verwirklichung seiner Ideen mit aller Macht anstrebt? Wie kann er dem König auf seine Frage: „Bin. ich der erste, der euch von dieser Seite kennt?" antworten: „Von dieser — ja!", während er mit Don Carlos in engster Seelenfreundschaft lebt und heimlich mit Oranien und den andern Protestantenführern konspiriert? Im vierten Akte wiederum muß die Art, in der Posa das Vertrauen des Königs für seine Zwecke braucht, den geradsinnigen Leser befremden. Der Dichter hat das selbst gefühlt und daher der Königin den Vorwurf der Unredlichkeit in den Mund gelegt (IV, 3), um den Marquis sich selbst entschuldigen zu lassen: „Ihm selbst (dem König) gedenk ich diesmal redlicher zu dienen, als er mir aufgetragen hat." Indessen das ist doch nur eine sophistische Entschuldigung; die „Zweideutelei", die der Marquis ja auch einräumt, bleibt bestehen; vgl. Minor II, 574: „Posa, welcher das Geheimnis des Königs mißbraucht, um seinem Freund zu dienen, ist mit seinen Winkelzügen eine Geburt desselben jesuitischen Zeitalters, welches einen Domingo hervorgebracht hat." Dieselbe Zweideutelei zeigt er dann noch einmal bei

seiner zweiten Unterredung mit dem König (IV, 12), indem er die Königin bloßstellt; auch hier bleibt er wieder nicht streng bei der Wahrheit, denn die Beteiligung der Königin an den politischen Intrigen ist ja sein allereigenstes Werk. Diese Züge geben dem Charakter Posas etwas Schwankendes, Intrigantes. Indessen hat die Kunst des Dichters es verstanden, das Bild dieses selbstlosen Idealisten mit seiner hinreißenden Beredsamkeit und seinem rührenden Opfertode so zu verklären, daß er trotz seiner Schwächen als Vorkämpfer der politischen Freiheit ein Liebling des deutschen Bürgertums geblieben ist.

Sehr schwierig, aber künstlerisch weitaus besser herausgearbeitet ist König Philipp. Er ist eine sehr zusammengesetzte Natur und macht mehrfache Wandlungen durch. Der Dichter sieht ihn als alten Mann von sechzig Jahren (II, 10; V, 228). Im Anfang nimmt die despotische Härte, die er an den Tag legt, gegen ihn ein, wie er die Königin wegen des Verstoßes gegen die Hofordnung zur Rede stellt, wie er die Mondecar bestraft, wie er über den abwesenden Sohn aburteilt. Ein flackerndes Mißtrauen spricht aus all seinen Worten, zugleich das strengste Bemühen, seine Stellung als Mensch und König zu wahren. Nur der Kirche ordnet er sich willig unter, als Mensch seinem Beichtvater, als König der Inquisition. Erst die Großinquisitorenszene am Schluß gibt uns die volle Aufklärung über diesen Charakter, indem sie uns seine Entstehung begreifen lehrt: „Aufgewachsen unter dem Einfluß fanatischer Priester, die ihn beherrschten, und schmeichelnder, verlogener, selbstsüchtiger Höflinge, die sein durchdringender Verstand durchschaute, steigerte sich sein religiöses Gefühl zum blinden Fanatismus, sein königliches Selbstbewußtsein zur Menschenverachtung." Indessen zeigt seine Auseinandersetzung mit Karl II, 2, — übrigens die einzige Begegnung, die der Dichter den beiden gegensätzlichen Naturen vor der Schlußszene des ganzen Dramas verstattet, — daß er rein menschliches Empfinden noch nicht ganz verlernt hat. Zwar die Bitten und Tränen des Prinzen bewegen ihn nicht, auch gelingt es dem Sohne nicht, das tiefeingewurzelte Mißtrauen des Vaters zu überwinden, aber durch die begeisterte Schilderung der Freundschaft wird der König gerührt und zum Bewußtsein seiner seelischen Vereinsamung gebracht. Daran reiht sich zwischen dem zweiten und dritten Akt der Ehebruch des Königs mit der Eboli, doch nützt der Dichter dieses Verhältnis weniger für die Charakteristik des Königs als zur Kennzeichnung seiner Unwelt. Er zeigt uns in Wirklichkeit nicht sowohl den gewissenlosen Verführer der Unschuld als vielmehr den von seiner Umgebung Verkuppelten, dessen niedere Leidenschaft der ehrgeizige Priester zur Befestigung seiner Herrschaft gebraucht.[85] Im dritten Akt tritt dann die Menschlichkeit Philipps immer voller heraus. Wir sehen den König von Eifersucht und Mißtrauen gegen Gattin und Sohn erfüllt, sein Herz blutet unter den verleumderischen Zuträgereien der Höflinge; schwan-

[85] II, 10: Domingo: „Ich nähre die Leidenschaft, die meinen Wünschen wuchert."

kend zwischen Glauben und Furcht ringt er verzweiflungsvoll nach Gewißheit, indem er bald den König mit allem Stolz gegen seine Umgebung herauskehrt, bald ihn wieder hinter dem Menschen verleugnet. Schließlich ringt sich das Verlangen nach einem „Menschen", einem „Mann mit reinem offenen Herzen", siegreich durch.[86] „Wie Carlos die Menschen verehrt, so sucht auch Philipp nach einem Menschen: Die Domingo sind keine. Und so treffen Sohn und Vater, welche der Dichter ursprünglich als Vertreter zweier verschiedener Jahrhunderte einander gegenüberstellte, denn doch wieder in den sentimentalen Zügen des Rousseauschen Zeitalters zusammen" (Minor II, 558). In dieser menschlichen Stimmung verzeiht Philipp dem Admiral den Verlust der unüberwindlichen Flotte und liefert mit dieser königlichen Großmut, die in scharfem Gegensatz zu seiner kleinlicher Strenge im ersten Akte steht, den besten Beweis, wie durch das Unglück die Eisrinde von seinem Herzen geschmolzen ist. So findet ihn Posa und gewinnt durch seine selbstlose Begeisterung das Vertrauen und die Liebe des Vereinsamten. Das Bewußtsein königlicher Würde, die Gewißheit der Unerschütterlichkeit seiner Prinzipien, welche er anfangs mit Kälte und Verachtung des Gegners in kurzen schneidenden Sätzen geltend macht, dann von der furchtbaren Macht der Wahrheit ergriffen, ohne je die Majestät zu vergessen, ausspricht, endlich der Ausdruck freien menschlichen Vertrauens in Posas edle Natur, alles dies zusammen bildet eine Kette wechselnder „Gemütsbewegungen, deren jede aus der andern organisch" erwächst. Dabei liegt ihm eine Änderung seiner Regierungsprinzipien zunächst durchaus fern, er will mit dem Marquis lediglich eine ganz persönliche Ausnahme machen, wenn er ihm zugesteht: „Flieht meine Inquisition! — Ihr sollt unter meinen Augen fortfahren dürfen, Mensch zu sein." Nur für diesen einen hebt er die Strenge der geltenden Gesetze auf. Darum ist die Frage des Großinquisitors V, 10 sehr wohl berechtigt: „Was vermochte Sie, dies Opfer dem heilgen Amt zu unterschlagen? — Wenn einer Gnade findet, mit welchem Rechte wurden Hunderttausend geopfert?" Er wird inkonsequent aus freundschaftlicher Liebe. Es ist ein langsames Auftauen dieses verhärteten Herzens, „denn die Macht eingewurzelter Gewohnheit des Königs kann nicht plötzlich erschüttert und aus ihrem Gleichgewicht gebracht werden" (Rötscher S. 167 f.). Dieser halbe Erfolg aber genügt dem Malteser nicht. Während der König von seiner Eifersucht aufs neue zum Rasen gebracht und von wachsendem Mißtrauen gegen seine bisherige Umgebung erfüllt („die Teufel,", die ihn verleitet haben IV, 10), sich immer fester an den Marquis klammert, ihm ein unbedingtes Vertrauen schenkt, wendet sich der Marquis innerlich von ihm und verrät ihn. Dieser Verrat, diese Untreue, diese Lüge muß den König aufs furchtbarste treffen, muß ihn in seine alte despotische Härte zurückwerfen. Im ersten Zorn gibt er den Blutbefehl, der den

[86] III, 5: Vgl. dazu V, 10: König: „Mich lüstete nach einem Menschen. Diese Domingo —"

Betrüger austilgt aus dem Reich der Lebendigen. Ich kann die Einwände Bellermanns S. 287 gegen diese Handlungsweise Philipps nicht anerkennen, denn diese rechtswidrige Tötung paßt ebenso zur Situation wie zu dem Charakter dieses absoluten Königs, der sich in Gnade und Zorn über alle Satzung hinwegsetzt. Sie ist das Gegenstück zu der dem Marquis in der Audienzszene erwiesenen Schonung. „Leidenschaft riß mich dahin", entschuldigt sich Philipp V, 10 wegen des Verbrechens vor dem Großinquisitor. Ohne dies Verbrechen würde der despotische Charakter Philipps unvollständig, würde seine Aufopferung des eignen Sohnes am Ende wenig glaubwürdig sein. Erst nachdem er den Menschen aufgeopfert hat, der ihm „teuer wie ein Sohn", der seine „erste Liebe" war, verstehen wir, daß er auch den einzigen Sohn und Erben kalten Herzens dahingeben kann. Eine etwas befremdliche Äußerung hat Schiller in dem 9. Briefe über die Handlungsweise Philipps getan. „Wir sehen ihn um ein menschliches Wesen bitten und ihn dann, wenn das Schicksal ihm diesen Wunsch gewährt hat, gleich einem Rasenden selbst das Geschenk zerstören, dessen er nicht mehr würdig war." Inwiefern war der König des Marquis nicht mehr würdig? Daß Philipp dem Marquis keinen Einfluß auf seine Regierungshandlungen in Flandern verstattet hat (III, 10), kann ihm ebensowenig zum Vorwurf gemacht werden, wie daß er dem vom Marquis nach Flandern gerichteten Briefe Glauben schenkt. Man hat viel eher den Eindruck, daß Posa sich durch sein Doppelspiel der Freundschaft Philipps unwürdig gemacht habe, als umgekehrt. Offenbar dachte der Dichter bei seiner Äußerung von dem Unwert des Königs eben an den Justizmord, durch den sich Philipp der Möglichkeit beraubte, seinen Irrtum bezüglich des Briefes nachträglich richtigzustellen. Er wollte sagen: Indem der König „gleich einem Rasenden" das Geschenk des Schicksals selbst zerstörte, zeigte er sich dessen „nicht mehr würdig". Es ist dieselbe Auffassung, die aus Don Carlos schmerzvoller Anklage spricht (V, 4): „Um seine Freundschaft wagten Sie zu buhlen und unterlagen dieser leichten Probe, Sie konnten nichts als ihn ermorden." — Nachdem Philipp den wahren Sachverhalt von Posas Aufopferung erfahren, bereut er seinen übereilten Schritt und beugt sich noch einmal unter die Größe des Dahingeschiedenen.[87] Aber dann erwacht sein beleidigter Stolz; die Erbitterung über die erfahrene Zurücksetzung seiner Person gibt ihm Ruhe und Kraft zu einer letzten Auseinandersetzung mit den Ideen des Malteserz. Entschlossen, sie auszutilgen wie ihren Verkünder, bricht er mit den letzten menschlichen Regungen und bekennt sich durch die Aufopferung seines Sohnes und Erben bewußt zu dem religiösen und politischen Despotismus, den sein greiser Lehrer ihm predigt. So zeigt uns der Dichter in dem König mehr einen unglücklichen als einen schlechten Menschen, und wir scheiden von ihm mit dem Gefühl des Mitleids, das Don Carlos gleich zu Beginn in die Worte faßte

[87] V, 9: König: „Ein Geist, ein freier Mann stand auf in diesem ganzen Jahrhundert — Einer — Er verachtet mich und stirbt."

(I, 1): „Beweinenswerter Philipp, wie dein Sohn beweinenswert." Auch er ist ein Opfer der Verhältnisse.

Von den männlichen Charakteren zweiten Ranges ist der Großinquisitor am besten gelungen. Dieser wahre Gegensatz Posas, dessen einzige Szene auch ideell den Gegenpol zur großen Posaszene des dritten Aktes bildet, der blinde Greis, zu dessen Herzen „die Welt einen Zugang weniger hat", in dem nach Kühnemann S. 274 „alles menschliche Einzelleben ertötet ist um des einen abstrakten Zweckes willen", erst er erschließt uns den Charakter des Königs völlig. Neben ihm sind die Alba und Domingo Stümper, kleine von kleinen Antrieben bewegte Seelen. Domingo, der Beichtvater des Königs, sogleich als „Gebärdenspäher und Geschichtenträger" eingeführt (I, 1), geschickt im Anspinnen von Intrigen und skrupellos bei der Wahl der Mittel zur Verfolgung seiner selbstsüchtigen Ziele, mag noch als ein gelungener Vertreter scheinheiligen und machtlüsternen Priestertums gelten. Dagegen ist Alba wirklich „um einen Kopf zu klein geraten" (Minor II, 585). Ein Vergleich mit dem Alba in Goethes Egmont macht das sofort deutlich. Ursprünglich als eine Hauptperson geplant (s. oben S. 144) wurde der Alba Schillers mehr und mehr zum Höfling herabgewürdigt. Der große General rühmt sich wohl selbst seiner Taten, und wir hören sie auch von andern rühmen, auf der Bühne aber sehen wir ihn nur als Intriganten, der in engster Gemeinschaft mit Domingo gegen Don Carlos wirkt, ohne daß seine Gegnerschaft gegen den Prinzen scharf und klar begründet wäre. Fast komisch wirkt das gemeinsame Auftreten der beiden Höflinge IV, 14, als sie einträchtig zur Königin ziehen, um bei ihrer bisherigen Gegnerin Hilfe gegen den Marquis zu suchen. Zu wirklicher Größe erhebt sich Alba nur einmal, bei dem Sturze des Malteſers (IV, 22 ff.). Von den geringeren männlichen Rollen, wie Lerma, Taxis und Medina Sidonia, hat jede persönliche Eigenart. Am stärksten tritt hier Lerma hervor, der treue Diener seines Herrn, der auch gegen den Prinzen ehrlich und wohlgesinnt ist und vorsichtig abwägt, was er dem einen und was er dem andern schuldig ist (IV, 4).

Die gelungenste Gestalt neben dem König ist die Königin Elisabeth, einer der schönsten weiblichen Charaktere, die Schiller gezeichnet. Was die beiden Jünglinge erträumen, die edle freie Menschlichkeit, das besitzt und verkörpert sie, und darum ist es kein Zufall, daß ihr diese beiden Herzen schlagen, aber auch der König fühlt ihren Zauber und erkennt ihren Wert. Trefflich charakterisiert Posa ihr Wesen und ihre Erscheinung (II, 15):

In angeborner stiller Glorie,
Mit sorgenlosem Leichtsinn, mit des Anstands
Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht,
Mit festem Heldenschritte wandelt sie
Die schmale Bahn des Schicklichen,
Unwissend, daß sie Anbetung erzwungen,
Wo sie von eignem Beifall nie geträumt.

Sie hat „die hohe Sicherheit des Gefühls, das in jedem Augenblicke die reine Entscheidung des Guten und Nützlichen trifft. Unter der Etikette des Hofes wahrt sie die natürliche Empfindung der Mutter. Sie neigt sich dem Prinzen zu jenseits aller einengenden Form, aber auch jenseits aller Schuld" (Kühnemann S. 278 f.). In schwierige Verhältnisse gestellt, aus dem heitern Frankreich an einen bigotten steifen Hof, an die Seite eines alternden argwöhnischen Gatten verpflanzt, sieht sie sich von der Leidenschaft des Prinzen gefährdet, aber sie bewahrt ihre hoheitsvolle Überlegenheit, die alle Kraft aus dem Bewußtsein treuer Pflichterfüllung schöpft, ebenso gegen den unbesonnenen Stiefsohn wie gegen den rasenden Gatten, und ist nur heimlich bedacht, den einst ihr Anverlobten und noch immer Stillgeliebten zur besonnenen Männlichkeit zu erziehen. Hierbei freilich verstrickt sie sich; indem sie dem Marquis ihre Unterstützung bei seinen politischen Plänen leiht, trübt sich im zweiten Teile des Dramas ihr Bild, sie lädt eine Schuld gegen ihren Gatten auf sich und wird daher auch in den Sturz des Prinzen mit verwickelt, obschon der Dichter eine letzte Auseinandersetzung zwischen ihr und dem König vermeidet. Gleichwohl möchte man ihr Mitwirken im letzten Auftritt nicht missen; gerade hier ist sie wieder ganz Weib, wie sie bewundernd zu dem geläuterten Prinzen aufschaut, der ihrer Liebe entwachsen ist. — Elisabeths Gegenbild ist die Prinzessin Eboli. Der Gegensatz der beiden Frauen tritt gleich bei ihrem ersten Auftreten heraus (I, 3 f.): „Die Königin liebt das Land und die Einsamkeit; die muntern Augen der Eboli können ihre Freude kaum verbergen, daß sie wieder in die Stadt soll. Hinter zwanglos heitern Formen verbirgt die Französin eine reine und lautere Seele, hinter steifem Zeremoniell die Spanierin ihre Leidenschaft. Hier eine Frau voll Hoheit und Empfindung, dort ein munteres begehrliches Mädchen" (Minor II, 583). Der Eboli fehlt gerade das, was den Hauptreiz der Königin ausmacht, die unbewußte Natürlichkeit; sie ist eine raffinierte Kokette. So schildert sie auch Posa (II, 15):

Mir kam vor,
Daß sie geschickt des Lasters Blößen mied,
Daß sie sehr gut um ihre Tugend wußte.
. . . Diese Tugend
Ich fürchte sehr, ich kenne sie . . es ist
Ein fremder Zweig, mit nachgeahmtem Süd
In einem rauhern Himmelsstrich getrieben;
Erziehung, Grundsatz, nenn' es, wie du willst,
Erworbne Unschuld, dem erhitzten Blut
Durch List und schwere Kämpfe abgerungen,
Dem Himmel, der sie fordert und bezahlt,
Gewissenhaft, sorgfältig angeschrieben.

Natürlich verfehlt dieses Mädchen, das so genau um seine Tugend weiß, bei passender Gelegenheit nicht, sie geschickt auszuspielen, zunächst gegen Don Carlos in der großen Szene II, 8, indem sie mit allen Künsten weiblicher Koketterie und sophistischer Beredsamkeit den

Prinzen in ihre Netze zu ziehen sucht. Als sie hier verschmäht wird, verkauft sie ihre Tugend aus Rache an den König. Dann aber erfolgt der Umschlag, und darin enttäuscht das heißblütige Weib: sie wird von Reue wegen ihres Fehltrittes ergriffen und zerschmilzt in empfindsame Tränen. Dieses Ende der Sünderin, das weder sehr glaubhaft noch für den Fortschritt der Handlung nötig ist, bedeutet eine Umbiegung ihres Charakters im Geiste der sentimentalen Zeitrichtung. Die übrigen Frauenrollen, die sanfte Mondecar und die steife Olivarez, sind mit wenigen Strichen bedeutsam herausgehoben; die Oberhofmeisterin in ihrer übertriebenen Strenge erfreut, als einzige Person des ganzen Dramas, bisweilen sogar durch eine leichte Komik.

6. **Die Sprache.** Der Don Carlos ist das erste große Versdrama Schillers. Der Dichter folgte damit einem Rate, den Wieland in seinem „Sendschreiben an einen jungen Dichter" (Teutscher Merkur 1782) gegeben hatte. Vgl. Schillers Vorrede zum Don Carlos in der Rheinischen Thalia: „Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben sein, oder es ist kein vollkommenes und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. — Nicht als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruches überzeugend erkannte, habe ich diesen Carlos in Jamben entworfen. Aber in reimfreien Jamben — denn ich unterschreibe Wielands zweite Forderung, daß der Reim zum Wesen des guten Dramas gehöre, so wenig, daß ich ihn vielmehr für einen unnatürlichen Luxus des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache, für einen armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklangs erkläre." Unter dem Einfluß von Lessings Nathan entschied sich der Dichter für die Wahl des jambischen Trimeters. Streicher (Schillers Flucht von Stuttgart usw.) erzählt von den Schwierigkeiten, die der Dichter mit der neuen Form hatte. Schiller „glaubte, daß Jamben der Würde der Handlung sowie der Personen am angemessensten sein würden. Im Anfange machte ihm dies einige Schwierigkeiten, da er seit zwei vollen Jahren durchaus nichts mehr in gebundener Rede geschrieben hatte. Jetzt mußte er seine Ausdrücke rhythmisch ordnen; er mußte, um die Jamben fließend zu machen, versuchen, schon rhythmisch zu denken. Wie aber nur erst eine Szene in dieses Versmaß gekleidet war, da fand er selbst, daß dieses nicht nur das passendste für das Drama sei, sondern, da es auch gemeine Gedanken heraushebe, um so viel mehr das Erhabene und die Schönheit der Ausdrücke veredeln müßte." Es ist verständlich, daß das Vorbild Lessings abgefärbt hat, doch ist dies leichter an den Eigentümlichkeiten des Stils als an denen des Verses festzustellen. Wir empfinden den Abstand der Schillerschen Jamben von denen Lessings stärker als ihre Ähnlichkeit. „Die Neigung, den Versbau und den Satzbau in Übereinstimmung zu bringen, hat Schiller niemals völlig überwunden; der Antagonismus zwischen dem Satz und dem Vers ist nicht so groß wie bei Lessing, dessen Jamben uns oft wie skandierte Prosa

vorkommen. So kühne Enjambements, wie bei Lessing, finden wir bei Schiller nicht; und selbst in der knappen Wechselrede, noch mehr aber im Monolog ist er bestrebt, die Integrität des Verses zu wahren. Während die Jambensprache Lessings durch den Widerstreit mit dem Versmaß wirkt, läßt sich die Sprache des Don Carlos vom Verse willig tragen und klingt mit dem Verse selbst voll und tönend aus" (Minor II, 594).

Auch im Stil bezeichnet der Don Carlos den Übergang vom derben Naturalismus des Dichters, der die Schäden seines Zeitalters mit schonungsloser Kritik aufdeckte, zu dem künstlerischen Maß einer idealisierenden Richtung. Geschmacklosigkeiten und zynische Wendungen sind vermieden oder rechtzeitig ausgemerzt, und auch im Pathos werden die Gesetze des Verständlichen selten überschritten. Sehr heilsam zeigte sich der Einfluß von Lessings Meisterwerken. Die sprachliche Einwirkung des Nathan hat Levy selbst für einzelne Wendungen an zahlreichen Beispielen nachgewiesen; vgl. auch Minor II, S. 590 f. Sehr bezeichnend ist es, daß die für den Nathan so charakteristische Wiederholung (s. Wegweiser Band I, S. 219 f.) sich im Don Carlos ganz ähnlich wiederfindet, z. B. I, 2:

Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Tränen weinen,
Du einzger Freund. Ich habe niemand — niemand —
Auf dieser ganzen weiten Erde niemand.
Soweit das Zepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schiffahrt unsre Flaggen sendet,
Ist keine Stelle — keine — keine, wo
Ich meiner Tränen mich entlasten darf

oder II, 8:

O Himmel,
Der du ihm alles, alles gabst, warum,
Warum denn nur die Augen ihm versagen usw.

Sehr häufig werden die Worte der einen Person von andern fragend oder zustimmend wiederholt. So II, 2:

Philipp: Denkst du den schweren Zweifel deines Vaters
Mit schönen Worten zu erschüttern?
Carlos: Zweifel?
Ich will ihn tilgen, diesen Zweifel.

Oder III, 4:

Alba: Diese Deutung
Hat unsre Treue nicht erwartet.
König: Treue!
Die Treue warnt vor drohenden Verbrechen usw.

Ferner reden die Personen wie im Nathan gern beiseite, „aber nur selten, um dem Zuschauer die Situation klarzumachen und dem Dichter aus der Klemme zu helfen, sondern um uns einen Blick in das Innere der Personen zu eröffnen; auch wendet der Dichter das a parte am liebsten dort an, wo sie durch Unaufmerksamkeit der mitspielenden Personen (wie z. B. des Prinzen in der 1. Szene mit der Eboli) oder durch

eine Wendung des Gesprächs besser motiviert sind" (Minor II, 592). Überwiegend ist die Sprache des Don Carlos eine blendende Rhetorik, die auch jene Grenzverletzung zu überwinden versteht, die sich der Dichter in diesem Drama gelegentlich bei der Entwicklung seiner Ideen nach der didaktischen Seite erlaubt; sie bleibt auch da, wo sie lehrhaft wird, die lebhaft bewegte Sprache der Rednertribüne. In volltönenden Rhythmen strömt sie daher, am vollsten in den großen Posaszenen III, 10 (erste Begegnung Posas mit dem König) und IV, 9 (letzte Begegnung Posas mit der Königin). Eine so fortreißende Beredsamkeit, einen so erhabenen Schwung der Sprache hat Schiller selbst in seinen Meisterdramen kaum wieder erreicht. Doch erscheint diese Sprache auch individuell angepaßt: trefflich trifft sie den platten Ton der Höflinge und wird kalt, knapp, schneidend im Munde des Königs. Ihre mimische Ausdrucksfähigkeit erweist sie, wenn sie II, 8 die Verlegenheit des Prinzen bei seinem Stelldichein mit der Eboli malt. So steht diese Sprache nicht unbeträchtlich über der der früheren Werke. Die längere Entwicklungsgeschichte des Dramas wurde zu einem Anlaß unablässiger Läuterung auch des sprachlichen Ausdrucks. Nur verhältnismäßig wenige Stellen sind dunkel oder unverständlich, zum Teil infolge der Kürzungen, welche die Überarbeitung der älteren Fassung (s. oben S. 147) mit sich brachte. Eine Erklärung solcher Stellen gibt Bellermann S. 302 ff.

C. Literargeschichtliche Betrachtung.

1. **Das Verhältnis zur Geschichte.** Mit dem Don Carlos kehrte der Dichter zu der Bahn des Fiesco, d. h. zur hohen historischen Tragödie, zurück. Er suchte jetzt die großen Gärungsmomente der neueren Geschichte auf, die in dem Übergang zweier Zeitalter, vom Mittelalter zur Neuzeit, nach Th. Vischers Ästhetik III, S. 1422, den günstigsten Stoff für die Tragödie boten; auch der andere Stoff, der ihn gleichzeitig beschäftigte, Maria Stuart, gehörte diesem Zeitalter an. Er fand dabei in dem Don Carlos einen Stoff, wo die Geschichte zweier Völker und Staaten, von Spanien und den Niederlanden, sich berührt, wo sich also der Kreis der historischen Handlung außerordentlich erweitert, auch wenn die Geschichte des einen Landes, der Niederlande, nur als Hintergrund in die Haupthandlung hineinragt; umgekehrt ist das Verhältnis in Goethes Egmont (1788), wo die Geschichte Spaniens als Hintergrund in die niederländische Geschichte hineinragt. Wenn das Werk trotzdem kein geschichtliches Drama im strengen Sinne geworden ist, so hat das seine besonderen Ursachen. Der geschichtliche Boden, auf dem die dramatische Handlung sich entwickelt, war sehr unsicher. Lange Zeit haben Liebe und Haß der Parteien das Bild des spanischen Prinzen getrübt, und bis heute hat die wissenschaftliche Forschung nicht in allen Punkten Klarheit zu schaffen vermocht. Zudem schöpfte Schiller seine Kenntnis des Stoffes aus einer sehr trüben Quelle, ohne dessen recht inne zu

werden. Zwar hat er nachträglich mit großem Fleiße die einschlägige historische Literatur, soweit sie ihm zugänglich war, herangezogen, aber dabei kam es ihm nicht darauf an, die überlieferten Tatsachen kritisch nachzuprüfen, sondern er suchte nur nach dichterisch verwendbaren Zügen.

Infolgedessen ist der Schillersche Don Carlos himmelweit verschieden von dem Don Carlos der Geschichte, wie ihn die neuere Forschung vor uns hingestellt hat. Soviel wir heute wissen, war der geschichtliche Don Carlos ein körperlich verkrüppelter und geistig minderwertiger Mensch. Wir geben im folgenden eine kurze Übersicht über die geschichtlichen Verhältnisse im Anschluß an die deutschen Werke von Maurenbrecher und Büdinger.

Don Carlos wurde als der Sohn Philipps und seiner ersten Gemahlin, der Prinzessin Maria von Portugal, 1545 geboren; er verlor die Mutter wenige Tage nach der Geburt, zeigte sich als Knabe sehr eigenwillig und war schwer zu erziehen. Man gedachte den elfjährigen Prinzen mit Elisabeth von Valois, der Tochter König Heinrichs II. von Frankreich, zu verloben. Als aber inzwischen König Philipp zum zweiten Male Witwer geworden war, faßte er aus politischen Gründen den Entschluß, sich selbst mit dieser Prinzessin zu vermählen. So kommt sie als Carlos' jugendliche Stiefmutter, nicht als seine Braut nach Spanien; aber von dem romantischen Verhältnis zweier junger Herzen und den sich daranschließenden rührenden Begebenheiten weiß die beglaubigte Geschichte nichts. Was die Stiefmutter zu einer Annäherung an den 14jährigen Knaben veranlaßte, war einzig der lebhafte Wunsch ihrer Mutter, der ehrgeizigen Katharina von Medici, Carlos mit ihrer jüngeren Tochter Margarete, der Schwester Elisabeths, vermählt zu sehen; ihren Stiefsohn zum Schwager zu gewinnen, sollte sich also Elisabeth bemühen. Indessen hatte die spanische Politik andere Pläne mit dem Infanten. Es wird eine Zeitlang seine Vermählung mit Maria Stuart, der verwitweten Königin von Schottland, erwogen, bis man beschließt, ihn mit der österreichischen Erzherzogin Anna, der Tochter des Kaisers Maximilian II., zu verloben. Aber diese Verlobung unterblieb „ebenso wegen des Mangels an Gesundheit als wegen der Mängel in der Persönlichkeit des Prinzen, in Urteilskraft, Charakter und Verständnis, welches weit zurückgeblieben sei hinter dem, was man von seinem Alter erwarte". (Urkundliche Äußerung des Herzogs von Alba.) Ein hartnäckiges, schleichendes Fieber verfolgte den Prinzen seit seiner Kindheit und drohte seinen Körper aufzuzehren; ein gefährlicher Sturz, den er (1562) bei einem längeren Aufenthalt in der Universitätsstadt Alkala tat, schien eine Gehirnerschütterung herbeigeführt zu haben. Anfänge von Irrsinn zeigten sich. „Klein von Gestalt, häßlich und kränklich von Aussehen, mit einer Schulter zu hoch, mit einem Fuße zu kurz, einen kleinen Höcker auf dem Rücken, mit schwacher, leicht stammelnder Stimme, unmäßig in Speise und Trank, eigensinnig und heftig in seinem Benehmen, verworren und unklar in seinen Reden": so wird er in jener Zeit von Augenzeugen geschildert. Aber neben seinem Stolz, seiner Heftigkeit, seiner Bosheit, seinem krampfhaften Eigensinn, wird mitunter auch seiner Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe, seines Gedächtnisses und seiner Gottesfurcht rühmend gedacht. Schon die Zeitgenossen vermuteten eine erbliche Übertragung von seiner Großmutter, der unglücklichen Johanna der Wahnsinnigen, der Mutter Karls V. Sein reizbares und launisches, bald wüstes und leidenschaftliches, bald kindisches und albernes Wesen, die Art, wie er die ergebensten Diener seines Vaters mit Verachtung, ja mit Roheit behandelte und selbst den eigenen Vater verspottete, befestigte mehr und mehr in seiner Umgebung die Überzeugung, daß er nicht nur für regierungsunfähig, sondern geradezu für kirchen- und staatsgefährlich und für

verrückt zu halten sei, so daß Philipp schon 1563 einmal daran dachte, ihn der Thronfolge für verlustig zu erklären; infolgedessen verschärfte sich der Gegensatz zwischen Vater und Sohn noch mehr. — Da brach 1566 der Aufstand der Niederlande aus. Carlos zeigte den Niederländern lebhafte Sympathien, sprach den Wunsch aus, dorthin eilen zu dürfen und erlangte zuletzt auch von seinem Vater das Versprechen, daß er ihn im Frühjahr 1567 dahin begleiten solle. Aber der König änderte seine Meinung; ein strenges Strafgericht an den Rebellen sollte seinem persönlichen Erscheinen voraufgehen. Mit der Vollziehung dieses Strafgerichts wurde Herzog Alba betraut. Dagegen erklärte sich Don Carlos mit den leidenschaftlichsten Ausbrüchen; in rücksichtslosem, zuletzt fast rasendem Widerwillen stemmte er sich gegen den Aufschub seiner eigenen Reise in die Niederlande und seiner in Aussicht genommenen Hochzeit. Er bedrohte in der Sitzung der Cortes diejenigen, welche für sein Verbleiben im Lande sich aussprachen, mit seiner Rache, zückte gegen Alba, als dieser Abschied von ihm nahm, den Dolch und bedrohte schließlich seinen Oheim Don Juan mit dem Tode. Deutliche Anzeichen der Tobsucht traten hervor. Ein Einschreiten schien geboten. Am späten Abend des 18. Januar 1568 versammelte Philipp seine Getreuen um sich, „redete zu ihnen ergreifend, wie nur jemals ein Mensch geredet" (Ausdruck eines spanischen Berichts) und schritt dann selbst zur Verhaftung seines einzigen Sohnes. Don Carlos wurde zur ewigen Einschließung verurteilt und seitdem im strengsten Gewahrsam gehalten. Niemand außer den ihn Bewachenden hat ihn seit jener Nacht wiedergesehen. Über seinen Tod, der am 24. Juli desselben Jahres (1568) erfolgt sein soll, gibt es nur Gerüchte, welche entweder von einer Krankheit zu melden wissen, die der Infant durch unsinnigen Genuß von rohem Eis sich zugezogen habe, oder von einem gewaltsamen Tode, den Philipp selbst veranlaßt habe. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß Don Carlos einem unheilbaren geistigen Übel, einer zur Tobsucht führenden Schwachsinnigkeit erlegen, keineswegs aber als Opfer barbarischer Strenge von seiten Philipps II. gestorben ist. Ketzerische Neigungen des Prinzen oder eine Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und Philipp über die Behandlung der Niederlande war nicht vorhanden. Don Carlos hatte sich nur mit dem Starrsinn eines Kranken in den Kopf gesetzt, zum Gouverneur der Niederlande ernannt zu werden und dort ein Feld für eine ständige Tätigkeit zu finden. Dagegen ist der Haß gegen den Vater und seine Räte ebenso geschichtliche Tatsache wie die Verehrung für seine Stiefmutter. Es ging das Gerücht, die Königin habe nach der Verhaftung des Prinzen zwei Tage lang geweint, bis Philipp es ihr untersagte. Sie starb drei Monate nach dem Tode des Don Carlos, also noch im Jahre 1568.

Ebensowenig wie der Prinz ist auch der König der Dichtung historisch treu erfaßt. Setzt man das Jahr 1568, das Jahr von Don Carlos' Gefangennahme und Tod als das Jahr der Dichtung an, und dazu würde das Alter des Don Carlos (23 Jahre, V. 973 und 1149) stimmen, so müßte Philipp (geb. 1527) mit seinen 41 Jahren in der Dichtung auf der Höhe seiner Manneskraft stehen. Statt dessen hat ihn Schiller als einen alten Mann dargestellt und geflissentlich sein Greisentum betont (II, 10 Domingo: „Philipp wird sechzig Jahr alt"). Aber der Dichter hat auch sonst mit den geschichtlichen Tatsachen sehr frei geschaltet und sie zusammengerückt, wie es ihm für die dramatische Wirkung am vorteilhaftesten schien. Der Ausbruch der flandrischen Wirren und die Entsendung Albas fielen bereits in das Jahr 1567; Alba war also bei der Gefangennahme des Prinzen längst in Brüssel und an der Katastrophe

persönlich unbeteiligt. Anderseits ist natürlich auch schon dadurch die von Schiller angenommene Verbindung des Don Carlos mit den niederländischen Rebellen geschichtlich unmöglich; Oranien hatte bereits im Frühjahr 1567 die Niederlande verlassen, während Egmont seit dem Herbst 1567 in Haft saß. Andere geschichtliche Unstimmigkeiten s. Don Carlos, herausgegeben von Weißenfels S. 308 f. Ganz willkürlich hereingezogen in die Handlung ist der Untergang der unbesieglichen Armada (III, 6 f.); die Flotte des Admirals Medina Sidonia wurde erst 1588, zwanzig Jahre nach dem Tode des Don Carlos, von den Engländern vernichtet.

2. **Quellen und Einflüsse.** Nach der allgemeinen Annahme lernte Schiller die Geschichte des spanischen Prinzen in der Darstellung kennen, die ihr der Abbé de Saint Réal in seiner Novelle „Histoire de Dom Carlos, fils de Philippe II“ (Amsterdam 1673, erste deutsche Übersetzung Eisenach 1784) gegeben hatte. Witkowski hat neuerdings (Einleitung zum Don Carlos S. XI f.) die Vermutung aufgestellt, daß der Dichter seine erste Kenntnis des Stoffes (durch Vermittlung Dalbergs s. oben S. 141) aus dem Trauerspiele Don Carlos des Engländers Otway (1676) geschöpft und erst in Bauerbach Saint Réals Novelle kennen gelernt habe, doch muß auch er zugeben, daß der Einfluß Saint Réals für die Dichtung entscheidend war. Saint Réal (1639—1692) war ein Meister in dem Fache der geschichtlichen Erzählung. In geschickter Weise wußte er Tatsächliches und Erfundenes zu mischen und ebenso spannend wie rührend darzustellen. So ist auch seine „Histoire de Dom Carlos“ ein Geschichtsroman, worin die Züge einer früh entstandenen sagenhaften Überlieferung zu einer interessanten Liebesgeschichte mit zahlreichen Hofintrigen verarbeitet sind. Alles Licht fällt auf den Prinzen, aller Schatten auf Philipp. Don Carlos ist zu einem schönen, etwas leidenschaftlichen, aber edlen Menschen verklärt, der die Königin liebt und von ihr wieder geliebt wird. Zugleich ist er ein Feind der Inquisition und macht daraus kein Hehl. Beides, seine Liebe und sein Haß, richten ihn zugrunde. Der König nimmt ihn gefangen und übergibt ihn dem Großinquisitor. Man verurteilt ihn zu dauerndem Gefängnis, aber da die Inquisition die spätere Rache des Prinzen fürchtet, bringt sie auf seinen Tod; er stirbt, die Augen fest auf ein Gemälde der Königin gerichtet. Eine sehr genaue Inhaltsangabe der Novelle gibt Elster S. 7 ff.; einen kurzen Auszug haben Weißenfels S. VIII ff. und Witkowski S. XII ff. in ihren Einleitungen gegeben, die Übersetzung ist in Reclams Universalbibliothek enthalten. Aus dem Mitgeteilten geht hervor, daß alle wichtigeren Züge des Schillerschen Don Carlos bei Saint Réal bereits vorgebildet und von diesem entlehnt sind. Aber selbst viele Einzelheiten, bei denen man geneigt wäre, ohne näheres Zusehen anzunehmen, daß sie von Schiller geprägt seien, stammen von Saint Réal: so gehen die Worte des Großinquisitors V, 10 V. 2568 „die ewige Gerechtigkeit zu sühnen, starb an dem Holze Gottes Sohn“, zurück auf die folgende Erzählung Saint Réals: „Die Inquisitoren verglichen den König mit dem ewigen Vater, der auch seinem

einzigen Sohne nicht vergeben hatte, um des Heils der Menschen willen"; das Abkommen Posas mit dem Sultan, daß eine türkische Flotte von Rhodus auslaufen und den Monarchen von Spanien angreifen solle (V, 8), erscheint in Saint Réals Erzählung als Unterhandlung Karls mit dem Sultan, aber mit dem weitergehenden Zwecke, daß die türkische Flotte, die zum Angriff auf Spanien ausgerüstet war, zur Unterstützung des Prinzen bis an die Küste Flanderns vorstoßen solle. Auch die Rolle des Marquis Posa als eines Vertrauten des Liebespaars findet sich schon bei Saint Réal, und zwar stirbt er genau wie bei Schiller durch Meuchelmord auf Anstiften Philipps, nur daß das Motiv Philipps, reine Eifersucht, einfacherer Art ist.

Später bei der Ausarbeitung hat Schiller noch eine Reihe anderer Geschichtswerke zu Rate gezogen. Er beschaffte sich die Aufzeichnungen des Seigneurs de Brantôme (1540—1614), der den Prinzen Don Carlos persönlich gekannt hatte, er studierte die Geschichtswerke des Engländers Watson (History of Philippe II.) und des Spaniers Ferreras (Historia de España 1700 ff.), er übersetzte selbst Merciers Charakterbild „Philipp II" aus dem Französischen (erschienen im 2. Hefte der Thalia S. 71 ff.). Diese Studien kamen ihm vor allem bei der Charakterisierung Philipps zugute; der Dichter strebte, den von Saint Réal als Ungeheuer gemalten König zu vermenschlichen und ihm auch edle Züge zu geben. In diesem Sinne äußert er sich schon in seiner Vorrede in der Rheinischen Thalia: „Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es — wie mich deucht — durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht der Charakter der ganzen Tragödie. Mein Plan ist auf gleiche Art vereitelt, wenn ich bei Philipps Darstellung den französischen Skribenten folgte, als wenn ich bei Carlos' Schilderung den Ferreras zum Grund legte. Man erwartet — ich weiß nicht welches? Ungeheuer, sobald von Philipp dem Zweiten die Rede ist — mein Stück fällt zusammen, sobald man ein solches darin findet, und doch hoffe ich, der Geschichte — das heißt der Kette von Begebenheiten — getreu zu bleiben." Die Stelle beleuchtet zugleich sehr anschaulich das Verhältnis des Dichters zur Geschichte. Es waren dichterische Notwendigkeiten, die Schiller zur Vertiefung von Philipps Charakter antrieben; seit der Schöpfung des Franz Moor gelangte er immer mehr zu der Erkenntnis, daß so einseitige Charaktere von absoluter Schlechtigkeit weder im Leben möglich noch auf der Bühne recht brauchbar waren. Der Geschichte glaubte er ihr Recht zu lassen, wenn „die Kette der Begebenheiten" unzerrissen blieb.

Unter den literarischen Vorbildern steht Lessing mit seinem Nathan (1779) obenan. Zwischen beiden Werken besteht zuvörderst eine enge geistige Verwandtschaft. „Im Don Carlos wie im Nathan wird das Evangelium der Humanität gepredigt, und die Forderung der Gewissensfreiheit (‚Gedankenfreiheit' sagt Posa in der Zentralszene, der Dichter selbst in den Briefen über Don Carlos ‚Gewissensfreiheit'!), die Grund-

idee des späteren Don Carlos, ist eine Konsequenz der Gleichberechtigung der Konfessionen, für die der Nathan so siegreich eingetreten war" (Levy, a. a. O. S. 278). Man kann sagen, der ganze Don Carlos in seiner späteren und endgültigen Gestalt wäre ohne das Nathanevangelium gar nicht denkbar. Wie Lessing will Schiller Wahrheiten und Ideen predigen, die Ideen des Kosmopolitismus, der politischen und kirchlichen Freiheit, einer Menschen und Völker beglückenden Humanität. Einzelne Nachweise über die Übereinstimmung in der Humanitätsidee gibt Levy S. 284 ff. Wie Lessings Nathan hat der Don Carlos eine starke didaktische Beimischung, nur daß an die Stelle der religiösen Tendenz die politische getreten ist. Auch in der Form hat der Nathan stark eingewirkt, und es ist sicher nicht zufällig, daß beide Werke unter der Bezeichnung „dramatisches Gedicht" gehen. Die dramatischen Freiheiten, die sich Lessing nahm, um den Ideengehalt seines Werkes voll heraustreten zu lassen, ermutigten Schiller zum gleichen Verfahren. Wenn Lessing eine große Ideenszene in den Mittelpunkt seines Stückes gerückt hatte, die berühmte Audienzszene Nathans bei Saladin mit der Parabel von den drei Ringen (III, 5), so ahmte Schiller dies Beispiel in der großen Posaszene III, 10 nach, nur daß er die Erzählung eines Gleichnisses durch Posa schon I, 4 vorweg genommen hatte. Die Übereinstimmung beider Szenen läßt sich bis in Einzelheiten hinein verfolgen. „Die Situation erinnert zunächst deutlich an Lessings Nathan, in welchem der Weise gleichfalls vor den Thron zitiert und um Rat gefragt wird. Saladin und Don Philipp sind beide hilfsbedürftig; der eine bedarf des Geldes, der andere der Wahrheit. Beide erhalten von den Weisen mehr, als sie verlangt haben. Die Monologe, in welchen sich die beiden Weisen in den Vorzimmern ihrer Gebieter auf ihre Aufgabe vorbereiten, stimmen genau überein. Und nicht nur manche Wendung des Dialogs verdankt der Dichter des Don Carlos dem des Nathan, sondern auch das Resultat der Szene ist dasselbe: trotz ihrem Freimut scheiden die beiden Weisen als Freunde von ihren Fürsten" (Minor II, 570 f.). Natürlich sind trotz dieser zahlreichen Ähnlichkeiten die Verschiedenheiten beider Szenen so groß, daß jede für sich ein selbständiges Ganze bildet und daß wir auch in der Posaszene, wie in der Parabelszene mit Recht ein Kleinod deutscher Dichtung schätzen (s. o. S. 180). Noch einmal kehrt eine durchgreifende Übereinstimmung der Situation im IV. Akt des Don Carlos wieder; vgl. Minor II, 575 und Levy S. 292. Von dem Einfluß des Nathan auf Vers und Stil ist schon oben S. 196 gesprochen worden. — Nächst Lessing sind es vor allem die beiden anderen dramatischen Lehrmeister des jungen Schiller, Shakespeare und Leisewitz, deren Spuren sich in dem Drama finden. Minor II, S. 559 hat ausführlich nachgewiesen, wie Schiller für die Eifersucht des Königs III, 4 Jago im Othello als Vorbild benutzt hat. Vgl. auch Otto Ludwigs Bemerkung über Don Carlos in den Shakespeare-Studien S. 46: „Durch das ganze Stück atmet ein Shakespearescher Hauch in den Charakteren und der Seelenmalerei; dagegen hat mich in

der Komposition die Ähnlichkeit mit dem neuen französischen Intriguenstücke wahrhaft frappiert." — Über den Einfluß des Julius von Tarent vgl. Möller a. a. O. S. 8 ff.

Deutlicher als bei den früheren Werken Schillers tritt bei dem Don Carlos der Anteil heraus, den bestimmte Persönlichkeiten aus des Dichters Umgebung an dem reifenden Werke gehabt haben. So wissen wir, daß der Dichter seiner Mannheimer Freundin, der Frau von Kalb, besonders in der glücklichen Ausgestaltung der Frauenrollen viel verdankt (s. o. S. 145). Sodann ist vor allem Schillers sächsischer Freund Körner zu nennen. Der Freundschaftsenthusiasmus war eine Eigentümlichkeit des 18. Jahrhunderts, die in zahlreichen Dichtungen, namentlich der Sturm- und Drangzeit, Ausdruck gefunden hat. Bei Schiller aber war das Bedürfnis nach starker inniger Freundschaft schon von Jugend an besonders entwickelt. In seinem lebhaften Mitteilungsbedürfnis bedurfte er der mitfühlenden und verstehenden Menschen, um leben und schaffen zu können. Er empfand einen wahren „Durst nach Sympathie". Diesen Durst hatten die bisherigen Freunde, selbst der treue Streicher, nur unvollkommen stillen können. Erst in Körner fand Schiller die ersehnte kongeniale Ergänzung seines Selbst. „Das Streben nach dem Höchsten in Kunst und Philosophie, die Begeisterung für Menschenglück und Wahrheit, einigte die beiden; verschieden waren die Bahnen, auf denen sie diesen Zielen zustrebten. Darin lag gerade die Gewähr für die Möglichkeit gemeinsamer Tätigkeit. Was Körner an Lebenserfahrung und Vielseitigkeit der Bildung vor Schiller voraus hatte, das kam Schiller für seine äußere Stellung und innere Entwicklung zugute. Des älteren Freundes klare Besonnenheit und ruhige Sachlichkeit wirkten klärend, versöhnend und mäßigend auf sein leidenschaftlich wogendes Gemüt" (Berger I, 440). Die Briefe Schillers an den neuen Freund legen beredtes Zeugnis von der Beseligung ab, die Schiller über diese Freundschaft empfand. „Die allgütige Vorsehung, welche meine leisesten Wünsche hört, hat mich Dir in die Arme geführt und ich hoffe auch Dich mir," schreibt er 3. Juli 1785. Und weiter: „Unsrer heiligen Freundschaft allein war es vorbehalten, uns groß und gut und glücklich zu machen." Es ist dieselbe Sprache, wie sie Don Carlos zu Posa spricht; vgl. Minor II, 551 f. und Kühnemann S. 255 f. Die neue Freundschaft fand in der Dichtung ihre Verklärung; das Freundespaar Carlos-Posa ist in mehr als einer Hinsicht dem Freundespaar Schiller-Körner verwandt, nicht zuletzt in seiner Ideengemeinschaft und in der Begeisterung, für diese Ideen zu leben und zu wirken.

3. Aufnahme, Wirkung, Bühnengeschichte. Die Jugend wurde hingerissen durch den gedanklichen Gehalt der Dichtung. Don Carlos war ein rechtes Jünglingsdrama. Wie hier von einem Dichterjüngling zwei Jünglinge zu Verkündern und Bahnbrechern eines neuen Menschheitsevangeliums gemacht sind, das mußte in den Herzen einer begeisterungsfähigen Jugend zünden, so daß darüber die Schwächen des Werkes

vergessen wurden. Anders die ältere Generation. Auch sie bewunderte den kühnen und erhabenen Ideenflug, sie war entzückt von der Schönheit einzelner Szenen, aber ihrem kühleren Blicke konnten der Dualismus im Gange der Handlung und die andern damit zusammenhängenden Mängel der Komposition nicht verborgen bleiben. So stand sie mit geteilten Empfindungen vor dem fertigen Ganzen, und je nach der individuellen Veranlagung überwogen Tadel oder Lob. Sehr bezeichnend ist der erste Eindruck, den das Stück in der Weimarer Hofgesellschaft machte. Hier war Gotter, ein dem französischen Geschmacke huldigender Literat aus Gotha, der Vermittler; Schiller selbst berichtet darüber (Brief an Körner, Weimar, 8. Aug. 1787): „Gotter hatte das Stück der verwitweten Herzogin in Tiefurt in einer Gesellschaft, wobei auch Wieland war, vorgelesen. Ich war nicht da, und er hatte es auch nur auf alle Fälle zu sich gesteckt. Wie ich den andern Tag von ihm erfuhr, so hat just die erste Hälfte von der Marquisschen Geschichte Wirkung getan, die andre keine oder eine widrige. Gotter behauptet mit Eifer, daß diese zweite Hälfte und die ganze Aufopferungsgeschichte des Marquis durch Dunkelheit der Exposition, durch Unwahrscheinlichkeit von seiten des Königs, durch das geschwächte Interesse an Carlos u. dgl. ganz verloren ginge. Urteile aus diesem Pröbchen, was ich mir von dem übrigen Publikum versprechen darf. Daran wurde nicht gedacht, daß die Rolle des Marquis durch die Kunst der Darstellung allenfalls eine Übertretung der Wahrscheinlichkeit entschuldigt. Man fand dieses Menschen Kühnheit in der Natur nicht gegründet."

Wieland hatte bereits 1785 den ersten in der Thalia veröffentlichten Akt auf Wunsch des Herzogs einer strengen und sehr ausführlichen Beurteilung unterzogen, doch blieb diese briefliche Kritik dem Dichter unbekannt, da sie erst 1828 in Grubers Wielandbiographie veröffentlicht wurde. Kürzer äußerte er sich über das Ganze im Teutschen Merkur 1787, aber auch hier mit starken Einschränkungen. Er nannte das Werk einen „dramatischen Roman", „mehr eine Reihe miteinander verknüpfter Dialogen als ein eigentliches, in Plan und Ausführung regelmäßiges Trauerspiel", und schloß mit dem Wunsch, „daß der gute Genius der deutschen Schaubühne Herrn Schiller endlich einmal den Willen eingebe, seine eigenen den Gesetzen des Aristoteles und Horaz zu unterwerfen und uns mit einem Trauerspiel zu beschenken, das jede Probe der Kritik aushalte." Ähnlich lauteten die andern Stimmen (vgl. Braun, Schiller und Goethe im Urteile usw., Band 1, S. 181 ff.). Indessen haben die formalen Schwächen des Werkes seine nachhaltige Wirkung selbst auf spätere Geschlechter nicht gehindert. Der Geist der Dichtung siegte. Die feurige Beredsamkeit und der Männerstolz, mit denen hier für Gedankenfreiheit vor Königsthronen gestritten wird, wirkten tief in das 19. Jahrhundert hinein. „Zwei Jahre vor dem Ausbruche der französischen Revolution stellte Schiller einen Schwärmer hin, wie sie dann im Leben auftraten und zum Teil die Geschicke Europas bestimmten. Er hat mit dem Posa ein poli-

tisches Musterbild geschaffen, das auch im 19. Jahrhundert manchen Volksvertreter begeisterte und in Revolutionen und Verfassungskämpfen eine Rolle spielte" (Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, S. 584). Uns Heutigen noch, die wir in diesem Punkte ruhiger und nüchterner denken gelernt haben, erscheint das Werk um dieses idealen Gehaltes vor andern wertvoll und aufs engste innerlich verwandt mit zwei Gipfelwerken unserer klassischen Literatur, mit Lessings Nathan und Goethes Iphigenie. Schon die Zeitgenossen ahnten diesen Zusammenhang (vgl. Braun a. a. O. I, S. 185 f.); am schärfsten formuliert hat ihn wohl Scherer in seiner Literaturgeschichte S. 583: „Lessings Nathan, Goethes Iphigenie und Schillers Don Carlos sind die ersten bedeutenden Anfänge der deutschen Jambentragödie. Als das erste dieser Stücke erschien, entstand das zweite; und ungefähr gleichzeitig traten das zweite und dritte ans Licht. Alle drei dienen dem Ideale der Humanität und Toleranz. In allen dreien ragt eine Szene hervor, worin ein König, ein Sultan, ein unbeschränkter Machthaber die Stimme der Wahrheit vernimmt und ihr nicht widerstehen kann." Vgl. auch Weißenfels in der Säkularausgabe S. XXXVI: „Durch alle drei schreitet das Humanitätsideal, der Glaube an ein reines, freies und schönes Menschentum, zu dem die ganze höhere europäische Kultur damals hinstrebte. In der ‚Iphigenie' ist dieses Menschentum das persönliche Wesen der Heldin, das die Gebrechen der Menschlichkeit zu sühnen vermag, im Nathan betätigt es sich als Toleranz, im Don Carlos griff es auch auf das politische Gebiet über und ward als Grundlage wie als Ergebnis eines neuen, freien und glückseligen Zustandes der menschlichen Gesellschaft enthusiastisch verkündigt, zwei Jahre vor der Erklärung der Menschenrechte in Frankreich. Neben die gelassene Iphigenie, den weisen Nathan trat der feurige Marquis Posa."

Die Verwandtschaft zwischen Don Carlos und Iphigenie erklärt sich aus der allgemeinen Geistesrichtung der Zeit. Daß der Schöpfer der Iphigenie von Don Carlos beeinflußt sei, daran ist nicht zu denken, ebensowenig wie daran, daß Goethe im Tasso Anregungen des Don Carlos verarbeitet hätte, obwohl auch zwischen diesen beiden Werken sich unverkennbare Ähnlichkeiten finden. Was freilich den Gesamtinhalt anbetrifft, die ganze geistige Haltung, die Lebens- und Weltanschauung, welche beide Dramen widerspiegeln, so erscheint der Tasso fast wie eine Verwahrung gegen die antimonarchische Absicht des Don Carlos. Aber durch einzelne Szenen und Zustände im Tasso werden wir mehrfach ganz unwillkürlich an solche im Don Carlos erinnert. Man stelle zusammen die Szenen im Garten zu Aranjuez und im Garten von Belriguardo zu Anfang beider Dramen; die dringliche Werbung des Don Carlos um die Liebe des Vaters (II, 2) und die ungestüme Werbung Tassos um die Freundschaft Antonios (II, 3); die Verzückung Carlos', als er das angebliche Billett von der Königin erhalten hat (II, 4) und die ähnliche Verzückung Tassos, als er die Entdeckung gemacht zu haben glaubt, daß die Prinzessin ihn liebe (II, 2); die Herausforderung Albas durch Carlos

(II, 5) und die Herausforderung Antonios durch Tasso (II, 3); endlich die Art, wie Carlos plötzlich verwandelt den Herzog um Vergebung bittet (II, 6), weil die Königin gebietend dazwischen getreten war, und die Art, wie Tasso die Freundschaft Antonios erzwingen will, weil die Prinzessin beider Annäherung wünscht. Es ist aus äußeren und inneren Gründen — schon nach der Abfassungsgeschichte des Tasso (s. Bd. I, S. 304 ff.) — undenkbar, daß Goethe mit Bewußtsein den Dichter Schiller sollte nachgeahmt haben, und somit sind diese Übereinstimmungen für die Kritik eine lehrreiche Warnung, auch sonst aus solchen Fällen keine übereilten Schlüsse zu gunsten oder ungunsten eines Dichters zu ziehen. — Ganz abhängig, ja vielfach geradezu nach dem Muster des „Don Carlos" gebildet erscheint dagegen Grillparzers Jugenddrama Blanka von Castilien.

Freilich der Bühnenaufführung bereitete der poetische Don Carlos außerordentliche Schwierigkeiten, vor allem durch seine riesige Länge (s. oben S. 147), und so ist dieser „dramatische Roman" denn auch vorwiegend ein Buchdrama geblieben. Schiller selbst hatte diese Schwierigkeiten vorausgesehen und daher noch vor dem Erscheinen der Buchausgabe vom Jahre 1787 bereits zwei Bühnenbearbeitungen hergestellt, die eine in Jamben, die andere in Prosa, die beide stark gekürzt auch in der Handlung Vereinfachungen und Veränderungen brachten. Gestrichen war insbesondere alles, was in religiöser oder politischer Beziehung die herrschenden Kreise verletzen konnte (vgl. M. Möller S. 68 ff). Ferner war der Schluß abgeändert, indem Carlos sich vor den Augen des Königs erstach, nachdem er die Unschuld der Königin beteuert hatte; über die Entstehung der Bearbeitungen vgl. Minor II, S. 623. Die Ausarbeitung in Prosa war in Rücksicht auf die Schauspieler geschehen, denen das ungewöhnte Versmaß Schwierigkeiten bereitete. In dieser Form ging das Stück zunächst über die deutschen Bühnen; und zwar wurde die jambische Bearbeitung am 29. August 1787 in Hamburg, am 6. April 1788 in Mannheim usw. aufgeführt, die prosaische Bearbeitung am 14. September 1787 in Leipzig, am 16. April 1787 in Frankfurt usw. Auch in Weimar wurde das Drama 1791 und 1796 in der prosaischen Fassung auf die Bühne gebracht; für die zweite Aufführung dichtete Schiller noch einen besonderen Monolog Posas, der die Selbstaufopferung des Marquis deutlicher machen sollte (abgedruckt bei Boas: Nachträge zu Schillers sämtl. Werken, Stuttgart 1840, III, S. 43 f.). Später hat man auch angefangen, die Buchausgabe des Dramas der Aufführung zu grunde zu legen, doch war dies in der Regel nur mit starken Streichungen und Zusammenziehungen möglich. Die meiste Anerkennung hat E. Kilian mit seiner Theatereinrichtung des Stückes (veröffentlicht in Reclams Universalbibliothek) gefunden. Einen andern Ausweg suchte das „Deutsche Theater" in Berlin, indem es das ungekürzte Buchdrama in zwei Teile zerlegte und auf zwei Spielabende verteilte; doch hat das Beispiel keine Nachahmung gefunden. In seinem Bühnenschicksal zeigt Don

Carlos eine auffallende Ähnlichkeit mit Goethes Götz. Hier wie dort hatte es der Dichter zu Anfang absichtlich unterlassen, den Anforderungen der Bühne Rechnung zu tragen; nach der Vollendung des Werkes aber waren alle Bemühungen nicht imstande, das Versäumte nachzuholen und das Buchdrama in ein geschlossenes und wirksames Bühnenwerk zu verwandeln. Die Mängel der Komposition blieben unverwischbar. „Don Carlos ist in allen Einzelheiten anzuerkennen, nur nicht in seiner Totalität" (Hebbel, Tagebücher I, 15).

4. **Schillers Selbstkritik.** Die mannigfachen Ausstellungen, welche die Kritik an dem Drama zu machen hatte und die überwiegend Posas Verhalten betrafen, veranlaßten den Dichter zu einer Selbstrechtfertigung, die im Jahre 1788 in der von Wieland herausgegebenen Monatsschrift „Teutscher Merkur" unter dem Titel „Briefe über Don Carlos vom Verfasser" erschien, und zwar in zwei Teilen, Brief 1—4 im Juliheft S. 53—61 und Brief 5—12 im Dezemberheft S. 224—267. Schiller hatte dabei vor allem zwei Besprechungen im Auge, die ausführlichsten und gründlichsten, die sich mit seinem Werke beschäftigt hatten; die eine war 11. Juni 1788 in der „Allgemeinen Literaturzeitung" (abgedruckt bei Braun I, S. 193 ff.), die andere in Göschens „Kritischer Übersicht in der neusten schönen Literatur der Deutschen" I, 2, S. 9 ff. veröffentlicht; als der Verfasser der zweiten gilt ein Theologe Ch. B. Kindervater. Gegen diese beiden wandte sich der Dichter im besonderen, obwohl er keine Namen nennt, überhaupt keinem seiner Kritiker die Ehre des Zitates erweist. Im Mittelpunkt steht die Person Posas, doch gebrauchte Schiller nach seinen eignen Worten (Brief an Körner, Rudolstadt, 20. August 1788), „diese Briefe zu einem Vehikel, allerlei zu sagen, was sich mir da und dort aufgedrungen hat und zu wenig ist, um in eigner Form behandelt zu werden." Sehr zustatten kam ihm dabei die gewählte Einkleidung; indem er seine Gedanken der Briefform anvertraute und scheinbar einem guten Freunde sein Herz ausschüttete, wurde sein warmes Eintreten für das eigne Werk viel verzeihlicher, die Subjektivität des Sprechers wurde schon äußerlich angedeutet und damit auch ein gelegentliches Ausbiegen gerechtfertigt. Gleichwohl zeigt das Ganze eine deutlich heraustretende Gliederung, die auf ein planvolles Arbeiten schließen läßt.

I. Einleitung: 1. Brief. — Anlaß: Einwände der Kritik. Zweck: Nachprüfung des Stückes mit der stillen Hoffnung, „gewisse gewagte Stellen zu retten, welche die Kritik für unhaltbar erklärte". Einräumung gewisser Schwächen und ihre Erklärung aus der Entstehungsgeschichte des Werkes: Zwiespalt zwischen den ersten und letzten Akten; zu große Breite („der Plan war für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werkes zu weitläufig angelegt").

II. Rechtfertigung von Posas Persönlichkeit: 2. Brief. — Nachweis, daß ein solcher Charakter im Zeitalter Philipps psychologisch sehr wohl möglich war, sowohl hinsichtlich seiner Gesinnung (Auflehnung gegen den Despotismus, Humanität) wie ihrer Betätigung (Selbstaufopferung).

III. Posas Verhältnis zu Don Carlos. — a) das Freundschaftsverhältnis 3. und 4. Brief. Die Entstehung: Jugendfreundschaft („damals schon war es weniger Liebe als Dankbarkeit, weniger Freundschaft als Mitleid, was den Marquis dem Prinzen gewann"); die Entwicklung beider während ihrer Trennung, Posas Rückkehr und seine Bemühung, Carlos für die Sache der Niederlande zu gewinnen: Unterordnung der Freundschaft unter das wichtigere Interesse der Menschheit (3. Brief). Idealisierung des Carlos durch Posa: „daß er das Menschengeschlecht mehr liebt als Karln, tut seiner Freundschaft für ihn keinen Eintrag; ... da es Carlos ist, der dieses Ideal von Menschenglück wirklich machen soll, so faßt er zuletzt beides in einem Gefühl zusammen" (4. Brief). — b) Posas Untreue gegen den Freund (5.—7. Brief). Wendung durch die Berufung Posas zum König: Posas Gedanken bei der Berufung; „flüchtig aufsteigender Einfall, ob hier vielleicht gelegentlich etwas zu wirken sein möchte" (5. Brief). Posas Verhalten gegen den König: durch die Gunst des Augenblicks fortgerissen, „verirrt er sich auf einen Augenblick bis zu der ausschweifenden Idee, sein herrschendes Ideal unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen"; offenbare Untreue, deren er sich gegen seinen Freund schuldig machte: „Posa, der Weltbürger, durfte so handeln"; kurze Dauer der Verblendung (5. Brief). Gründe seines Schweigens gegenüber dem verratenen Freund: „es war Delikatesse, es war Mitleid, daß Posa, der Weltbürger, dem künftigen Monarchen die Erwartungen verschwieg, die er auf den jetzigen gegründet hatte". Ergebnis: „daß das Interesse der Freundschaft einem höheren nachsteht und daß ihr nur durch dieses letztere ihre Richtung bestimmt wird" (7. Brief).

IV. Die Hauptidee. („Der letzte Zweck der Tragödie"): 8. bis 10. Brief. — Erklärung der Idee aus dem Lieblingsgedanken der Zeit: „Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität"; Formulierung: „unter beiden Freunden bildet sich ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist" (8. Brief). Rechtfertigung aus den beiden gegensätzlichen Fürstencharakteren Don Carlos und Philipp (9. Brief). Entschuldigung wegen der dramatischen Behandlung der Idee: „es schien mir eines Versuchs nicht unwert, Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaft waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen" (10. Brief).

V. Posas Verhalten in den beiden letzten Akten: 11. und 12. Brief. — a) Die Verhaftung des Don Carlos: Erklärung aus dem wohlerwogenen Charakter des schwärmerischen Marquis: „daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot" (11. Brief). b) Die Selbstaufopferung des Marquis: Ihr Zweck: „er stirbt, um für sein Ideal alles zu tun und zu geben, was ein Mensch für etwas tun und geben kann". Ihre Ursache: „Er

hat den richtigen Gebrauch seiner Urteilskraft verloren und mit diesem den Faden der Dinge, er ist nicht mehr Meister seiner Gedankenreihe" (12. Brief).

Ohne Zweifel hat Schiller hier mit glänzender Beredsamkeit seine Sache geführt, mannigfache Mißverständnisse beseitigt und tief in die Charaktere, besonders in den Posas, hineingeleuchtet. Was er in den Teilen I und II ausführt, wird man ohne Bedenken als richtig anerkennen dürfen. Dagegen wird man ihm in den drei letzten Teilen doch nur mit Einschränkung recht geben können. Der Hauptgesichtspunkt, den er für die Betrachtung des Werkes aufstellt, die Erziehung des Prinzen zum Idealfürsten, ist sehr fruchtbar und wurde schon von Körner (Brief vom 30. Dezember 1788) als „eine überraschende und schöne Idee, die noch weiter hätte können ausgeführt werden", begrüßt. Aber der Dichter verschweigt und sucht vergessen zu machen, daß es nicht die ursprüngliche Idee war und daß es dieser nachträglich in das Drama hineingearbeiteten Idee nicht gelungen ist, den Zwiespalt der Handlung zu beseitigen. Ebenso verfährt er sehr geschickt in der Art, wie er die Motive für Posas Verhalten in den beiden letzten Akten analysiert; wir verstehen, eine solche Handlungsweise ist psychologisch sehr wohl möglich, aber den Beweis für ihre tragische Notwendigkeit bleibt er schuldig.

5. Übersicht über die verschiedenen Fassungen. Die zahlreichen Fassungen lassen sich in drei Gruppen ordnen: die Zeitschriften- oder Thaliafassung, die Buchausgabe und die Theaterbearbeitung.

I. Die Thaliafassung, abgedruckt: in der Rheinischen Thalia 1785 S. 95—175 (I. Akt); Thalia, zweites Heft, S. 105—128 (II. Akt, 1. u. 2. Auftr.); Thalia, drittes Heft, S. 1—96 (II. Akt, Schluß); Thalia, viertes Heft, S. 6—67 (III. Akt, 1.—9. Auftr.). Sie entspricht in der Buchausgabe der 1. Hälfte bis III, 7. Neu gedruckt in Schillers sämtlichen Schriften. Stuttgart 1869. Bd. I, S. 1—199.

II. Buchausgabe. a) Leipzig, Göschen 1787. — Neu gedruckt von W. Vollmar, Stuttgart, 1880. b) Leipzig, Göschen 1801. — Gekürzte Ausgabe des Vorigen. c) Leipzig, Göschen 1802. — Gekürzte Ausgabe des Vorigen. d) Theater von Schiller, 1. Band, Tübingen 1805, S. 17—354. Gekürzte Ausgaben des Vorigen. Über die Kürzungen vgl. Bellermann S. 288 ff.

III. Theaterbearbeitung. 1) in Jamben: a) Hamburger Manuskript. 1787 von Schiller für Schröder in Hamburg eingerichtet (vgl. Schillers Brief an Schröder vom 13. Juni 1787), abgedruckt bei M. Möller, S. 2—137. b) Mannheimer Manuskript, vgl. Vollmer S. XXIV ff. — 2) In Prosa: herausgegeben von Albrecht, Hamburg und Altona 1808 (Dom Carlos, Infant von Spanien. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von F. v. Schiller. Für die Bühne in Prosa bearbeitet vom Verfasser selbst).

B. Wallenstein.

Ein dramatisches Gedicht.

Vorbemerkung: Im folgenden Text sind die Einzelteile des Gedichtes bei Zitaten in folgender Weise abgekürzt:
L. = Wallensteins Lager, P. = Die Piccolomini, T. = Wallensteins Tod.

Literatur zum Gesamtwerke.

Erläuterungen: H. Düntzer, Leipzig. 7. Aufl. o. J. — G. Kern, Gotha 1887. — J. G. Rönnefahrt, Leipzig 1886.[2] — J. Stoffel, Langensalza 1897. — Gude, Erläuterungen Bd. III, Leipzig 1913.[12] — Bruno Wehnert, Paderborn o. J. 2 Hefte. — F. Schnaß, Leipzig 1914.

Programme: Rothert, Die Entwicklung in Schillers Wallenstein. Düsseldorf, Realschule, 1870. — W. Winterstein, Schillers Wallenstein für den Unterricht behandelt. Burg 1858. — F. Schindhelm, über Schillers Wallenstein. Koburg 1873. — F. Frädrich, Untersuchungen zu Schillers Wallenstein. Berlin, Leibnizgymnasium, 1895. — H. Beckhaus, Zu Schillers Wallenstein. Ostrowo 1892.

Aufsätze und sonstige Abhandlungen: K. Werder, Vorlesungen über Schillers Wallenstein. Berlin 1889. — C. Tommaschek, Schillers Wallenstein. Ein Vortrag. Wien 1886. — E. Kühnemann, Die kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein. Marburg 1889. — Th. Bratranek, Goethes Egmont und Schillers Wallenstein. Eine Parallele. Stuttgart 1862. — K. Boxberger, Zur Quellenforschung über Schillers Wallenstein. Archiv für Literaturgesch. II, 159 ff. — Eugen Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein. Berlin 1901. — Eugen Kilian, Schillers Wallenstein auf der Bühne. München 1908.

Geschichtliche Literatur: L. v. Ranke, Geschichte Wallensteins. 4. Auflage. Leipzig 1880. — Joh. Ed. Heß, Biographie und Autographen zu Schillers Wallenstein. Nach geschichtlichen Quellen bearbeitet usw. Jena 1859. — Paul Schweizer, Die Wallensteinfrage in der Geschichte und im Drama. Zürich 1899. — R. v. Liliencron, Der Wallenstein der Schillerschen Tragödie im Lichte der neuesten Geschichtsforschung. Deutsche Rundschau 1895. S. 212 ff. — G. Heide, Schillers Wallenstein und die historische Forschung. Z. f. d. deutschen Unterricht, 1894, S. 497 ff. — Richter, Die Piccolomini, Berlin 1874.

Siehe ferner die oben S. 2 angeführte Literatur.

I. Wallensteins Lager.

Literatur: Sänger, Wallensteins Lager. Ols, Progr. 1908. — W. J. Diethe, über Wallensteins Lager mit Rücksicht auf die Lektüre dieser Dichtung mit den Schülern der oberen Klassen einer höheren Unterrichtsanstalt. Progr. Dresden, Annenrealschule, 1852. — C. Semler, Wallensteins Lager. Eine Festrede. Leipzig 1879. — A. Deneke, über Wallensteins Lager. Zeitschrift für den deutschen Unterricht V, 44. — G. Kettner, Die Soldatenlieder in Wallensteins Lager. Zeitschr. f. deutsche Philologie 17, 114. — Herm. Hallwich, Gestalten aus Wallensteins Lager. Ein Beitrag zur Geschichte des 30jährigen Krieges. Leipzig 1885. — A. Lenz, Schillers Wallensteins Lager. Frankfurt 1866. — E. Feise, Knittelverse in Wallensteins Lager. Euphorion 1911, S. 583ff. — A. Thimme, Wallensteins Lager. Eine Symphonie über den Krieg. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. 1902, S. 492ff. — A. Chuquet, Le camp de Wallenstein. Paris 1900.

Außerdem siehe die oben S. 2 und S. 210 angeführten Schriften.

A. Zur Darbietung.

1. Der Prolog.

Anlaß. Am 12. Oktober 1798 fand nach längerem Umbau die feierliche Wiedereröffnung des von Goethe geleiteten Weimarer Hoftheaters statt. Dazu hatte sich Goethe von Schiller den ersten eben vollendeten Teil des neuen Wallensteindramas, „Wallensteins Lager", ausgebeten. Doch bildete dieses Stück nur den Schluß der Vorstellung. Der Abend begann mit einem fünfaktigen Schauspiel von Kotzebue („Die Korsen"). Dann folgte als Übergang zu Schillers Stück ein Prolog (griech. = Eröffnungsrede, Eröffnungsgedicht), den Schiller nach einer Besprechung mit Goethe (30. September) Anfang Oktober 1798 gedichtet und zu dem auch Goethe selbst ein paar Verse beigesteuert hatte. Der Prolog wurde von dem Schauspieler Vohs im Kostüm des Max Piccolomini vorgetragen. Obwohl ein reines Gelegenheitsgedicht, hat er doch wegen seines Gehaltes und seiner scharf geschliffenen Form dauernden Wert und bietet eine vortreffliche Einführung in die ganze Wallensteindichtung.

Gliederung: Einleitung: 1. Abschnitt, V. 1—9: der Umbau des Schauspielhauses.

I. Teil: 2. und 3. Abschnitt, V. 10—49: Von der Schauspielkunst.
1. Die Schauspielkunst in Weimar (V. 10—31).
2. Die Schauspielkunst im allgemeinen (V. 32—49).

II. Teil: 4.—11. Abschnitt, V. 50—137: Von der Dichtkunst.
1. Die Erneuerung des geschichtlichen Dramas (V. 50—69).
2. Ankündigung der Wallensteindichtung (V. 70—110).
3. Vorbereitung auf Wallensteins Lager (V. 111—137).

Während der Dichter im ersten Teil vom Besonderen zum Allgemeinen schreitet, schlägt er im zweiten Teile den umgekehrten Weg ein.

Einleitung: „Der scherzenden, der ernsten Maske Spiel" deutet auf Lustspiel und Trauerspiel; diese beiden Gattungen wurden im antiken Theater symbolisiert durch zwei Frauengestalten: Melpomene, die Muse der Tragödie, wurde mit einer ernsten Maske, Thalia, die Muse des Lustspiels, mit einer heiteren Maske dargestellt. Der Neubau erweckt im Dichter überhaupt Erinnerungen an die Antike: das Theater mit seiner „edlen Säulenordnung" erscheint ihm als antiker Tempel. Über den vom Stuttgarter Maler und Baumeister Thouret geleiteten Umbau hat sich Goethe selbst treffend geäußert: „Die Anlage ist geschmackvoll, ernsthaft, ohne schwer, prächtig, ohne überladen zu sein. Auf elliptisch gestellten Pfeilern, die das Parterre einschließen, sieht man einen Säulenkreis dorischer Ordnung, vor und unter welchem die Sitze für die Zuschauer sind."

I. Teil: Der erste Unterteil (2. Abschnitt), an dem Goethes Mitarbeit nachgewiesen ist, enthält verschiedene Anspielungen auf die besonderen Verhältnisse der Weimarer Bühne. Goethe, der seit 1791 an der Spitze dieser Bühne stand, hatte hier mehrere hervorragende Künstler herangebildet und war gleichzeitig bestrebt, auch von auswärts berühmte Kräfte zur Mitwirkung heranzuziehen. So hatte 1796 der ausgezeichnete Mannheimer Schauspieler August Wilhelm Iffland (1759—1814) hier vierzehn Gastrollen gegeben, „ein edler Meister", die Zuhörer „in die heiteren Höhen seiner Kunst durch seinen Schöpfergenius entzückend"; er glänzte in hochkomischen und gemütvoll-rührenden Rollen. Für die neue Bühne hoffte Goethe endlich den berühmtesten Schauspieler der damaligen Zeit, den Hamburger Theaterleiter Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816) zu gewinnen. Auf ihn beziehen sich die Verse: „möge dieses Raumes neue Würde die Würdigsten in unsre Mitte ziehen und eine Hoffnung, die wir lang gehegt, sich uns in glänzender Erfüllung zeigen". Für Schröder war die Rolle Wallensteins in Aussicht genommen, doch erfüllte sich die Hoffnung nicht, Schröder blieb fort. Der Dichter schließt diesen Unterteil mit einer Verbeugung vor dem kunstverständigen Publikum Weimars, „einem auserlesnen Kreis, der rührbar jedem Zauberschlag der Kunst usw.". Dieses wundervolle Lob war keine Übertreibung, denn die Weimarsche Hofgesellschaft, an ihrer Spitze der Herzog Karl August selbst, hatte unter Goethes Leitung häufig selbst dramatische Aufführungen auf dem herzoglichen Liebhabertheater veranstaltet, und sich dadurch für dichterische wie für schauspielerische Werte ein großes Feingefühl erworben. — Im zweiten Unterteile wird die Kunstleistung des „Mimen" (griechisch, = Schauspieler) in ihrer Wirkung gezeichnet; da diese Leistung sehr rasch vergänglich ist, so muß der Schauspieler um so stärker nach dem Beifall der Mitwelt streben.

II. Teil: Der Dichter kündigt das neue historische Drama an. Er will, „die alte Bahn verlassend", die Zuhörer „aus des Bürgerlebens engem Kreis auf einen höhern Schauplatz versetzen". Das bezieht sich auf die damaligen Theaterverhältnisse im allgemeinen; in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, seit der Zeit des Sturmes und Dranges,

herrschten auf dem deutschen Theater die Dramen, die ihren Stoff dem bürgerlichen Familienleben entnahmen. Auf die eigne Produktion des Dichters, an die man dem Wortlaut nach denken könnte, trifft die Äußerung nicht zu, da von Schillers Jugendwerken strenggenommen nur Kabale und Liebe zu den bürgerlichen Dramen zu rechnen ist, während Fiesco und Don Carlos bedeutsame Ansätze zum historischen Drama darstellen (s. o. S. 197 f.). Begründet wird die Hinwendung zum historischen Drama aus den Zeitverhältnissen; dem „erhabnen Moment", „des Jahrhunderts ernstem Ende" muß sich auch das Drama anpassen, die großen Zeitereignisse verlangen auch ein großes ebenbürtiges Drama. Mit wenigen, aber treffenden Strichen sind die Zeitverhältnisse gezeichnet, die Kriege des revolutionären Frankreichs gegen das übrige Europa, „der Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel", „das Ringen um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit". Und wenn auch Napoleons Gestirn damals (1798) eben erst im Aufgehen begriffen war, so hat man doch unwillkürlich den Eindruck, als ob der Dichter prophetisch die Größe dieses Mannes geahnt habe, um so mehr, als auch die später folgende Charakteristik Wallensteins mehrfach an die verwandte Natur des Korsen erinnert („Schöpfer kühner Heere", „des Lagers Abgott und der Länder Geißel, des Glückes abenteuerlicher Sohn"). Die Übereinstimmung ist, wenn auch vom Dichter kaum beabsichtigt, jedenfalls keine zufällige, sondern beruht auf einer inneren Ähnlichkeit beider Zeitalter und ihrer Verhältnisse. — Im zweiten Unterteil (V. 70—110), der die Ankündigung der Wallensteindichtung bringt, gibt der Dichter zunächst eine ausführliche Schilderung des geschichtlichen Hintergrundes („Zeitgrund"), die düstre Zeit" des Dreißigjährigen Krieges wird gemalt, nachdem die Zeit der Handlung dichterisch und doch genau auf das Jahr 1634 festgelegt ist: „sechzehn Jahre der Verwüstung usw. sind dahin geflohn." Dagegen wird der Schauplatz nur im weitesten Sinne angegeben: „ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich usw."

Es folgt in allgemeinster Fassung die Angabe des Inhalts der Haupthandlung: „ein Unternehmen kühnen Übermuts" mit der Hinweisung auf die frevle Überhebung (ὕβρις), eine der Wurzeln, aus welchen das Tragische herauswächst. Nun wird der Held eingeführt und in großen Zügen charakterisiert („ein verwegner Charakter, der Schöpfer kühner Heere" usw.), aber sofort auch der innere Widerspruch seiner Stellung aufgedeckt („die Stütze und der Schrecken seines Kaisers"), das Werden und die Art seiner Schuld bezeichnet:

„Des Glückes abenteuerlicher Sohn,
Der von der Zeiten Gunst emporgetragen,
Der Ehre höchste Staffeln schnell erstieg
Und ungesättigt immer weiter strebend
Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel."

Geschichtliches: Wallenstein hieß mit seinem richtigen Namen Albrecht von Waldstein, doch ist die durch Schillers Dichtung üblich gewordene Namensform Wallenstein schon von dem Feldherrn selbst gelegentlich angewandt wor-

den. Er entstammte einem Zweige des alten tschechischen Adelsgeschlechtes der Ralsko, der sich nach dem Stammschloß Waldstein bei Turnau an der Iser nannte, war am 14. September 1583 auf dem Gute Hermanic in Böhmen von protestantischen (utraquistischen) Eltern geboren und auf die Vornamen Albrecht Wenzel Eusebius getauft. Er verlor beide Eltern früh, wurde von mütterlichen Verwandten erzogen und besuchte zuerst die protestantische Fürstenschule zu Goldberg in Schlesien (s. Schweizer S. 64), dann die protestantische Universität Altdorf, machte die große Kavaliersreise durch das westliche Europa und nahm nach seiner Rückkehr (1604) Kriegsdienste bei Kaiser Rudolph. In jene Zeit dürfte auch sein Übertritt zum Katholizismus fallen; genaue Nachrichten darüber liegen nicht vor. Offenbar tat er den Schritt lediglich aus eigennützigen Absichten, um im Hofdienste vorwärts zu kommen; innerlich blieb er zeitlebens religiös indifferent. Später näherte er sich dem künftigen Erben Rudolfs, dem Erzherzog Ferdinand von Steiermark, dem späteren Kaiser Ferdinand II. Zu diesem hielt er auch bei dem Ausbruch des böhmischen Aufstandes 1618, als Oberst eines Kürassierregimentes, beteiligte sich energisch an der Niederwerfung des Aufstandes und erwarb bei dem Strafgericht, das der Kaiser über die besiegten Empörer veranstaltete, einen sehr ausgedehnten Grundbesitz in Böhmen. 1625 empfing er vom Kaiser den Fürstentitel, 1627 mit dem Zusatz von Friedland, nach der gleichnamigen in seinem Besitz befindlichen böhmischen Herrschaft Friedland am Fuße der Sudeten.

Als der Kaiser durch den Krieg mit den niedersächsischen Ständen in neue Bedrängnis geriet, erbot sich Wallenstein, ein Heer von einigen 20 000 Mann auf eigene Kosten auszurüsten und zu besolden. Er wurde 1625 vom Kaiser zum Generalissimus und Feldmarschall ernannt, besiegte den protestantischen Heerführer Grafen von Mansfeld 1626 an der Dessauer Elbbrücke, eroberte mit Tilly ganz Norddeutschland und wurde dafür mit der Erhebung der Herrschaft Friedland zum Herzogtum, außerdem mit der Verleihung des Herzogtums Sagan, sowie 1629 mit der Übertragung der herzoglichen Würde von Mecklenburg belohnt. Damit war er bis zum Reichsfürsten emporgestiegen. Auf die zunehmenden Klagen der anderen Reichsfürsten jedoch, besonders des Herzogs Maximilian von Bayern, ließ der Kaiser, um von den Fürsten die Wahl seines Sohnes zum Römischen König zu erreichen, seinen Feldherrn auf dem Kurfürstentag von Regensburg 1630 fallen. Wallenstein wurde abgesetzt und zog sich nach Gitschin auf seine Herrschaft Friedland zurück. Sehr bald indessen wurde er wieder vom Kaiser benötigt, da durch Gustav Adolfs Landung und Siegeszug nicht nur alle kaiserlichen Eroberungen verlorengegangen waren, sondern die kaiserlichen Erblande selbst bedroht wurden. Auf dringende Bitten des Kaisers übernahm er Dezember 1631 zum zweitenmal das Generalat und stellte ein Heer von etwa 50 000 Mann auf. Die ihm dabei eingeräumten Vollmachten waren außerordentlich, aber nicht alle schriftlich festgelegt; vgl. Schweizer S. 110 ff. Er operierte zunächst erfolgreich gegen Gustav Adolf, wurde aber dann bei Lützen geschlagen (16. November 1632) und zog sich nach Böhmen zurück. 1633 kämpfte er gegen die Schweden und ihre Bundesgenossen erfolgreich in Schlesien, wurde im Herbst vom Kaiser nach Bayern gerufen, konnte aber die Donau nicht mehr erreichen und überwinterte abermals in Böhmen. Dem Kaiser war sein Vertrag mit dem übermächtigen Feldherrn lästig geworden, um so mehr, als Wallenstein nach dem Tode Gustav Adolfs entbehrlich schien; so arbeiteten seine Feinde in Wien erfolgreich an seiner zweiten Absetzung. Da sie mit gutem Grunde befürchteten, daß der Ehrgeizige nicht ohne Widerstand vom Platze weichen würde, so untergruben sie seine Stellung heimlich. Sie behaupteten, daß Wallenstein die Unterhandlungen, die er im Auftrag des Kaisers mit den fremden Mächten, den Schweden, Franzosen, Sachsen und Brandenburgern, führte, für seine ehrgeizigen Absichten mißbrauche und sich mit den Feinden gegen den Kaiser verbünden wolle. Es gelang ihnen, den Kaiser zur abermaligen, zunächst geheimen Ab-

setzung zu bestimmen. Am 24. Januar 1634 erging ein kaiserliches Patent, das den Friedländer wegen Verrates für abgesetzt erklärte und die Offiziere von jeder Verpflichtung gegen ihn entband. Ein zweites folgte am 18. Februar. Obwohl diese nur insgeheim im Heere verbreitet wurden, erkannte schließlich doch auch Wallenstein die wahre Stimmung bei Hofe. Er warf sich mit dem Reste seiner treugebliebenen Truppen nach Eger und wurde hier am 24. Februar von einem Komplott kaisertreuer Offiziere ermordet. Ein Beweis für seine Schuld ist nicht erbracht worden. Wallensteins Handlungsweise, seine Persönlichkeit, sein Recht und Unrecht, sind viel und lange bis in die neueste Zeit hinein umstritten worden. Schiller durfte mit gutem Rechte sagen:

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.

Die Gestalt Wallensteins hatte kein fertiges und festes historisches Gepräge. Also war es der dichterischen Intuition erleichtert, in gewisser Freiheit ein Bild des Helden schöpferisch zu gestalten. Dieser schöpferischen Gestaltung soll ein dreifaches eigentümlich sein: a) psychologische Vertiefung, die den Helden unserm „Herzen menschlich näher bringt"; b) Zurückführen des Extremen in der *Wirklichkeit* zu dem künstlerischen Maß der *Wahrheit* und zu derjenigen Natur, welche die Frucht vollendeter Kunstmäßigkeit ist („denn jedes äußerste führt sie, die alles begrenzt und bindet, zur Natur zurück"); endlich c) die Hinweisung darauf, daß der Untergang des Helden das Ergebnis nicht nur eigner Verschuldung, sondern auch einer *tragischen Schicksalsverflechtung* ist. Denn so sind die Worte zu deuten: „sie (die Kunst) sieht den Menschen in des Lebens Drang und wälzt die größte Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu." Daneben enthalten diese Worte allerdings auch eine Anspielung auf den astronomischen Glauben Wallensteins, dem er eine so bedeutsame Einwirkung auf seine Entschließungen zugesteht, aber sie empfangen eine weitere Erklärung durch das Bekenntnis Schillers in einem Briefe an Goethe vom 28. November 1796: „Auch ist das Proton Pseudos in der Katastrophe," schreibt er, „wodurch sie für eine *tragische* Entwicklung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche *Schicksal* tut noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück." So sehen wir den Dichter danach streben, daß auch der Verkettung der äußeren Umstände, dem Schicksal, das der Held in den Sternen glaubt lesen zu können und das doch über den Sternen seinen erhabenen Gang geht (s. u. über den Grundgedanken), ein gemessener Anteil an dem katastrophischen Geschick des Helden zuteil werde. Erst aus der rechten Vereinigung von Schuld und Schicksal ersteht dem Dichter das wahrhaft Tragische. — In dem dritten Unterteile (V. 111—137), der der Vorbereitung auf das Feststück „*Wallensteins Lager*" gewidmet ist, gibt der Dichter zunächst Auskunft über das Verhältnis dieses Stückes zu der gesamten Wallensteindichtung. Es ist nur „eine Reihe von Gemälden", ein Vorspiel, das die Schuld des Helden begreiflicher machen soll: „sein Lager nur erkläret sein Verbrechen." Der Held selbst tritt noch nicht darin auf, nur „sein Schattenbild", der Abglanz seiner Persönlichkeit, der auf seinen Scharen

liegt. Das Vorspiel ist als Vorbereitung für die gesamte Dichtung gedacht: es soll Ohr und Herz „den ungewöhnten Tönen" gewinnen. Zum Schluß weist der Dichter auf eine formale Besonderheit des Vorspiels hin und sucht dafür Verständnis zu wecken; er hat darin den Reimvers verwendet und rechtfertigt dies einmal historisch, indem er den Reimvers als „altes deutsches Recht" in Anspruch nimmt, offenbar in Erinnerung an Hans Sachs, zweitens sachlich, indem er die komische Wirkung dieses Verses andeutet, die „das düstere Bild" des Geschehens mildere („Ernst ist das Leben, heiter die Kunst"). Es bedurfte dieser Rechtfertigung, da noch immer die Prosa die übliche Bühnensprache war (vgl. oben bei Don Carlos S. 206).

Besonders beachtenswert an dem Prolog ist die Fülle gemeingültiger Sentenzen, von denen viele zu geflügelten Worten geworden sind, ferner die Kunst, mit der hier die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen zwanglos aus der Sache heraus entwickelt sind.

Das Versmaß ist der reimlose jambische Trimeter, der Vers der klassischen Tragödie seit Nathan; er entspricht ausgezeichnet dem ruhigen Ernst des Gegenstandes.

2. Das Vorspiel selbst.

Die auftretenden Personen sind vom Dichter selbst im Personenverzeichnis in zwei Gruppen geordnet:

a) Die Soldaten (das Militär) vom Wachtmeister bis zum Rekruten. Die Truppenbezeichnungen bedürfen einiger Erklärung. Karabiniere waren berittene Schützen, die nach ihrer Feuerwaffe, dem Karabiner, hießen. Konstabler im 17. Jahrhundert soviel wie Artilleristen, Kanoniere. Holkische reitende Jäger waren eine berühmte Reitertruppe, die nach ihrem Anführer, dem General Grafen Holk (gestorben September 1633, also vor Beginn der Handlung), hießen. Buttlerische Dragoner, leichte Reitertruppe des Generals Butler; Dragoner, abgeleitet von französischem dragon, „Drache", weil sie ursprünglich einen Drachen in der Standarte geführt haben sollen, waren im Dreißigjährigen Kriege noch im wesentlichen berittenes Fußvolk. Arkebusiere, das mit der Büchse bewaffnete Fußvolk, abgeleitet von französisch arquebuse, die „Feuerwaffe", die Hakenbüchse. Die Kürassiere, abgeleitet von französisch cuirasse, der „Lederpanzer", waren die schwere Reiterei. Die Kroaten waren eine leichte Reiterei, genannt nach ihrem Heimatlande Kroatien. Ulanen, mit Lanzen bewaffnete polnische Reiter, sind eine dichterische Zutat, existierten im Heere Wallensteins noch nicht, sondern werden erst seit Ende des 18. Jahrhunderts nach dem Untergange Polens in den europäischen Heeren üblich. Es ist auffällig, daß in der hier vorgeführten Armee die Reiterei weitaus überwiegt. Dadurch wird das Bewegliche, Unstäte dieser Massen, die Europa von einem Ende zum andern durchziehen, erhöht.

b) Die Nichtsoldaten (Zivil). Sie sind in der Minderheit, vertreten aber alle wichtigen Stände. Kapuziner sind Franziskanermönche, genannt

nach ihrer langen spitzen Kapuze, sie zogen oft als Wanderprediger durch das Land. Die Hoboisten sind Spielleute, die nach der Hoboe, einem hohen Holzblasinstrument, heißen; im Stück (8. Auftritt) sind sie als Prager Bergknappen bezeichnet. Die Marketender, vom italienischen mercatante, der Kaufmann, begleiteten die Soldaten auf ihren Feldzügen und machten mit ihnen in Kauf und Verkauf vielerlei Geschäfte. Sie gehörten mit zum Troß.

Schauplatz: Dazu hat der Dichter eine der belebtesten Stellen des Lagers gewählt, den Platz vor dem Schankzelt der Marketenderin. Tische und Stühle für die Gäste sind da aufgestellt, ferner Kram- und Trödelbuden, also wie auf dem Jahrmarkt oder Schützenfest. Hier ist ein buntes Treiben, ein ständiges Kommen und Gehen, so daß das Auftreten der verschiedenartigsten Personen und Waffengattungen neben- und nacheinander erklärlich ist. „Soldaten von allen Farben und Feldzeichen." Nach den Farben unterschieden sich damals die verschiedenen Truppengattungen, nach den Feldzeichen die einzelnen Grade; eine Uniform in unserem Sinne gab es damals noch nicht.

I. Szenengruppe: 1.—4. Auftritt.

1. Auftritt. Der Bauer und sein Sohn. Der Alte, durch die Not des Krieges zermürbt, kündigt seine Absicht an, sich durch Betrug (falsche Würfel) zu bereichern und zugleich an den Soldaten zu rächen; der Junge mahnt ängstlich ab. Erstes Beispiel für das vom Dichter hier öfter angewandte Verfahren, zwei Personen derselben Gattung einander gegenüberzustellen, derart, daß sie sich ergänzen. Dabei wird von einem Außenstehenden eine kritische Schilderung der Armee gegeben. Urteil des Volkes (vox populi) über die Armee im ganzen — „schon acht Monate" liegt die Armee hier, unabläßig strömen neue Völker herzu, das Elend mehrend, welchem der Bauer erliegt — sowie über einzelne Truppenteile: die lustigen Scharfschützen aus Tirol und die sich fürnehm dünkenden Karabiniere Terschkas (böhmische Bezeichnung für Terzki, tschechisch Trčka), welche zwar einheimische Böhmen, aber just die schlimmsten sind, weil sie auf ihre Sonderstellung pochen als des Friedländers Regiment. Die entsittlichende Wirkung dieser Zustände auf das Volk, das, zur Notwehr getrieben, die Gewalttat mit Lug und Trug erwiderte. Das Volksurteil über den inneren Widerspruch, der in einem so straflos frechen Gebaren von Truppen liegt, welche sich kaiserliche nennen. Anfang der Charakteristik des ganzen „Zeitgrundes". Weitere Ausführung zu den Andeutungen des Prologs: „Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles." In der Rede des Bauern volkstümliche und altertümelnde Wendungen (sind Einheimische, sind dir gar lockere Gesellen, tät pochen, fürnehm usw.). — Die Sachsen (V. 32) hatten 1631 im Auftrag Gustav Adolfs Böhmen besetzt (s. u. V. 290 ff.).

2. Auftritt. Die soeben geschilderten Karabiniere Terschkas treten vor, während der Bauer, der sich nach seinem erprobten Rezept „recht erbärmlich" stellt, von dem mitleidigen Ulanen ins Zelt geführt wird. Die Karabiniere, der Wachtmeister und der Trompeter, bilden ein zusammen-

gehöriges Paar, wie der Bauer und sein Sohn. Sie beginnen sogleich zu politisieren: von den Ursachen der doppelten Löhnung, von dem heutigen Eintreffen der Herzogin „mit dem fürstlichen Fräulein", von der Vereinigung der „Generäle und Kommandanten", von der „alten Perücke" aus Wien, „die man seit gestern herumgehn sieht" (Hinweis auf den Kriegsrat Questenberg); zuletzt kommt die Rede auf den Herzog und verweilt bei ihm am ausführlichsten. Erster Beitrag zur Charakteristik Wallensteins („sie fürchten des Friedländers heimlich Gesicht"), zur Erklärung seiner Stärke („aber wir halten ihn aufrecht, wir" usf.), aber auch zur Erklärung der Grundlage dieser Stärke (ihr persönliches Verhältnis zu ihm). Besondere Heraushebung des Treuverhältnisses, in dem die fünf Terschkaschen Regimenter (Terschka, des Herzogs Schwager) zu Wallenstein stehen:

Wir sind ihm ergeben und gewogen,
Hat er uns selbst doch herangezogen.
Alle Hauptleute setzt' er ein,
Sind alle mit Leib und Leben sein.

Hinweisung auf sich vorbereitende bedeutende Ereignisse: „es ist wieder was im Werke" und auf den drohenden Konflikt: „er ist ihnen zu hoch gestiegen, möchten ihn gern herunterkriegen." Angabe des Ortes: „hier vor Pilsen." So liefert der Auftritt eine Menge wichtiger Aufschlüsse. — Ein scheinbarer Widerspruch besteht zwischen der Hinweisung des Wachtmeisters auf die „doppelte Löhnung" und der späteren Äußerung des zu demselben Regiment gehörigen Trompeters in Szene 11, daß man „seit 40 Wochen die Löhnung immer umsonst versprochen" (vgl. Piccolomini II, 7). Nach Bellermann a. a. O. S. 151 erklärt sich die Sache offenbar so, „daß heute zur Feier der Ankunft der Herzogin Wallenstein den Truppen den doppelten Betrag einer Tageslöhnung aus seiner Tasche gegeben hat, während sie ihre eigentliche Besoldung vom Kaiser nicht erhalten".

3. Auftritt. Die Prellung des Kroaten durch den Scharfschützen, eine kleine Episode, die die geistige und sittliche Höhe des Lagerlebens veranschaulicht. Der Kroate ist der Räuberische, aber auch der Dumme, der den wahren Wert seiner Beute nicht kennt und ein wertvolles Stück für eine Menge minderwertiger Dinge dahingibt. Der Scharfschütze nutzt in unvornehmer Weise die Dummheit des Kameraden aus. Die beiden Karabiniere sehen dem wortlos zu; ja, der Trompeter sucht auch seinerseits von dem unredlichen Tauschhandel zu profitieren und dem Scharfschützen die Hälfte seines Gewinnes (Halbpart) abzunehmen. Ergebnis: jeder Soldat verfolgt rücksichtslos seine eigenen Interessen; es fehlt die wahre Kameradschaftlichkeit.

4. Auftritt. Zu dem wachsenden Kreis gesellt sich der Konstabler. Er meldet, Regenburg sei genommen. Die Besorgnis, daß nun die Lagerruhe bald ein Ende haben und daß man aufsitzen werde, um die Stadt zurückzuerobern, zerstreut der Wachtmeister durch den überlegenen Hinweis auf die Feindschaft, die zwischen Wallenstein und dem Kurfürsten Maximilian von Bayern bestehe: „werden uns eben nicht sehr erhitzen." —

Regensburg wurde am 14. November 1633 durch die Schweden genommen. Der Dichter läßt hier das geschichtliche Verhältnis außer acht, da die Handlung des Lagers, wie des ganzen Wallensteindramas (vgl. oben den Prolog), Anfang des Jahres 1634 spielt und ein Eilbote unmöglich mehrere Monate von Regensburg bis Pilsen gebrauchte. Piccolomini V, 1071 f. ist das Zeitverhältnis richtig angegeben. Über die ganze Zeitrechnung s. u. Vgl. auch Bellermann a. a. O. II, 22. Dem Dichter kam es hier nur darauf an, die Gegnerschaft zwischen dem Kurfürsten und dem Herzog festzustellen; die vom Wachtmeister betonte unfreundliche Gesinnung des Kurfürsten hatte sich vor allem 1630 in Regensburg gezeigt; auf Maximilians besonderes Betreiben hatte damals der Kaiser Wallenstein abgesetzt. — „Die Wege sind noch nicht praktikabel". Der Wachtmeister ist durch eine gewisse Vorliebe für das Fremdwort gekennzeichnet, vgl. V. 85 (2. Auftr.): „das resoluteste Korps im Lager". Es zeigt sich darin das Streben nach einer äußerlichen Vornehmheit, denn die Fremdwörtersucht wurde in den vornehmeren Kreisen durch den 30jährigen Krieg Mode.

Rückblick auf die Szenengruppe: Die vier Auftritte geben die Einführung in das Lagerleben, der 1. und 3. in Form kleiner voneinander unabhängiger Handlungen, die zugleich typische Gestalten vorführen, den verzweifelten Bauern, den dummen Kroaten; die im 1. Auftritt begonnene Handlung setzt sich inzwischen hinter der Szene fort und wird später im 9. Auftritt wieder aufgenommen. Der 2. und 4. Auftritt geben politische Gespräche über die neusten Ereignisse und daran geknüpft Vermutungen über die Absichten der Regierenden: Einführung in die Verhältnisse Wallensteins; wir erfahren, daß er mächtige Feinde hat, wie den bayrischen Fürsten, daß man ihm auch am Kaiserhof nicht mehr wohl will, sondern „gerne herunterkriegen" möchte von seiner hohen Macht und Stellung, und daß eine Person vom Hofe „seit gestern" im Lager weilt, „wieder so ein Spürhund". Dazu kommt eine neue Schlappe der kaiserlichen Partei: Regensburg ist gefallen. Spannung: es ist etwas gegen den Feldherrn im Werke. Angesichts dieser Schwierigkeiten betonen die Karabiniere ihre Treue gegen den Feldherrn. Ortsangabe: Pilsen. Zeitangabe: ungenau; 1633/34. Gewichtigste Person: der Wachtmeister. So kann man diese vier Auftritte als Einleitung oder Exposition des Vorspieles ansehen.

II. Szenengruppe: 5. und 6. Auftritt.

5. Auftritt: Weiterer Zuwachs durch das Erscheinen der beiden Jäger, doch bilden diese zunächst mit der Marketenderin und ihrem Anhang eine neue Gruppe und schließen sich erst am Ende des Auftritts mit der älteren Gruppe zusammen. Auftreten von zwei Paaren derselben Gattung: die beiden Jäger — die Marketenderin und ihre Nichte. Neuer Beitrag zur Kenntnis des Lagerlebens. Die Vergangenheit zweier Personen, die sich unerwartet wieder begegnen, des ersten Jägers und der Marketenderin, wird aufgerollt. Hauptperson ist die Marketenderin. Sie erzählt ihre Erlebnisse und gibt dadurch einen Einblick in die Ausdehnung des ganzen

Kriegstheaters; dasselbe wird geographisch bestimmt und begrenzt durch die Namen Glückstadt, Temesvar, Stralsund, Mantua, Gent, hat sich nun aber zusammengezogen zum Schauplatz „im böhmischen Land". Der „Mansfelder" ist Graf Ernst von Mansfeld, der 1626 von Wallenstein an der Dessauer Elbbrücke besiegt und bis nach Ungarn hinein verfolgt worden war; er starb noch im selben Jahre bei Zara in Bosnien. Die vergebliche Belagerung Stralsunds durch Wallenstein 1628. Mantua wurde 1630 von zwei kaiserlichen Generälen nach Eintreffen eines Hilfskorps (Sukkurs) erobert. Feria, ein spanischer General, kämpfte in Süddeutschland gegen die Schweden. Die Spanier schickten während des 30jährigen Krieges wiederholt Truppen von ihren italienischen Besitzungen nach den niederländischen (Gent). Des Fürsten, d. h. Wallensteins Autorität ragt auch in die Erzählung der Marketenderin hinein: „ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld." Das Ende der Erzählung gibt dann das Weibesschicksal der fahrenden Frau und wirft ein Licht auf das im Lager herrschende lockere Leben. Anderseits zeigt das Auftreten des Soldatenschulmeisters einen schwachen Versuch, die Jugend in diesem bunten Troß in Zucht und Ordnung zu erhalten. — In dem Namen „Gustel von Blasewitz" soll Schiller eine Dresdener Bekannte, Johanna Justine Segedin, die Tochter der Besitzerin des Blasewitzer Schenkgutes, verewigt haben. — Die beiden Hauptpersonen, die Marketenderin sowohl wie der erste Jäger erscheinen als lockere Gesellen, aber das Weib ist von den Stürmen des Lebens stärker mitgenommen als der Mann und hat sich zur klugen Rechnerin entwickelt. Der Charakter des leichtlebigen Jägers enthüllt sich vollends erst im nächsten Auftritt.

6. Auftritt. Die Karabiniere und die Jäger, zwei Paare, doch führt von jedem Paare nur einer, der Wachtmeister und der erste Jäger, das Gespräch; die beiden andern sind auf gelegentliche Einwürfe beschränkt. Der Auftritt ist dreiteilig:

1) Gegensatz zwischen den Karabinieren und Jägern und zwar a) sowohl in der äußeren Erscheinung wie b) in ihrer Auffassung des Soldatenberufs. Dieser Gegensatz ist tief innerlich begründet in der Verschiedenartigkeit der Waffen (Jäger die leichten Reiter, Karabiniere die schweren) sowie in der damit zusammenhängenden Lebensweise (die Jäger schwärmen durch das ganze Reich, die Karabiniere sitzen seit acht Monaten gemächlich in Böhmen). Äußerer Gegensatz: Die Jäger, die eben von einem erfolgreichen Beutezug durch Kursachsen („Meißen", „Saalkreis", „Voigtland") zurückkommen, sind galant, d. h. elegant gekleidet (von „Gala"), wie der Trompeter neidisch bemerkt, während die Karabiniere im kaiserlichen Böhmen keine Gelegenheit zu Plünderungen gehabt haben (vgl. die Äußerung des Bauernknaben im 1. Auftritt über die Karabiniere: „Sehen nicht aus, als wär viel zu nehmen"). Dafür tröstet sich der Wachtmeister mit dem Stolze auf die engere Beziehung zum Feldherrn (Anknüpfung an den 2. Auftritt), doch das führt zu einem tieferen Zwiespalt in der Auffassung des Soldatentums. Der Wachtmeister betont die

Zucht der Masse und die Rückwirkung der Zucht auf den einzelnen; indem sich der einzelne unterordnen muß, bekommt er erst den rechten soldatischen Schick und Sinn. Die Jäger dagegen betonen die Freiheit des Soldaten, sein Herrenrecht, die Freude an der wilden aufregenden Jagd. Jede Partei verkörpert eine in ihrer Art notwendige Seite des Soldatentums, aber so, daß zugleich auch die anhaftende Schwäche, ihre Einseitigkeit, zutage tritt. Die Ordnungsfreudigkeit des Wachtmeisters wird beeinträchtigt durch eine Neigung zur Pedanterie und Selbstgefälligkeit, die männliche Wageluſt des Jägers artet, zumal beim zweiten Jäger, in wilde Zügellosigkeit aus. Doch zeigt sich der Wachtmeister als der Überlegene, indem er klug an der rechten Stelle einlenkt und der vom ersten Jäger geforderten Unabhängigkeit und Sorglosigkeit ihre Berechtigung zugesteht. Rein dichterisch betrachtet steht natürlich die Rede der leidenschaftlichen Jäger viel höher als die des nüchternen Wachtmeisters. Vgl. Thimme, a. a. O. 494: „Mit den leidenschaftlichen Worten der Jäger geht die epische Ruhe, die bis dahin in den Gesprächen waltete, über in einen bewegten lyrischen Ton: Der zweite Jäger sagt: Wetter auch, wo ihr nach uns fragt usw. usw. Ein wilder Sturmwind durchbraust diese Worte! Wir empfinden, daß das ein Element des menschlichen Wesens ist, von dem der Jäger spricht, der wilde Freiheitssturm, das elementare Durchbrechen des Kraftgefühls im Menschen, das notwendig ist wie das Feuer und Wasser, weil es Natur ist. Gewiß, es ist nichts Edles in des Jägers Fühlen, aber auch nichts Unedles, nur etwas Elementares, Natürliches, er fühlt sich wie die Flamme des Feuers, wie die Woge der über den Damm brausenden Flut, aber er fühlt sich auch im Recht der Natur, verderblich, aber notwendig, jenseits von gut und böse."

2) Die bisherigen Kriegserlebnisse des ersten Jägers (Gegenstück zu den Erlebnissen der Marketenderin im 5. Auftritt). Die Schilderung liefert weitere Beiträge zur Kenntnis der kriegerischen Vorgeschichte: die Liguisten (Liga, Verein katholischer Fürsten, gegründet 1609), die Zerstörung Magdeburgs, die „Leipziger Fatalität" (d. i. die Schlacht bei Breitenfeld 1631), die Sachsen in Böhmen; zugleich Charakteristik der wichtigsten Feldherren: Gustav Adolfs („gottesfürchtig, aber ein Leuteplager") und Tillys („der verstand sich aufs Kommandieren, dem eignen Körper war er strenge, den Soldaten ließ er vieles passieren"). An diese zwei Charakteristiken schließt sich dann um so wirkungsvoller

3) die erste ausführliche Charakteristik Wallensteins. Den Übergang bildet die ironische Frage des Wachtmeisters „Und wie lang denkt ihrs hier (bei Wallenstein) auszuhalten?" Wenn sie auch nur scherzhaft gemeint ist, so soll sie doch nachdenklich stimmen und den Leser erinnern, daß ein Mensch, der so oft und so leicht Partei und Truppe gewechselt hat wie der Jäger, auch dem Wallenstein keine ewige Treue halten wird, trotz allen Versicherungen. Es wird sowohl Wallensteins Heerführung wie seine Person besprochen. Er wird hingestellt als eine geistesmächtige, geniale, große Persönlichkeit:

Da geht alles nach Kriegessitt,
Hatt alles 'nen großen Schnitt.

Er kennt nur ein Verbrechen: „der Ordre fürwitzig widersprechen." Sonst läßt er weitgehende Freiheit, auch hinsichtlich der Religion („da fragt niemand, was einer glaubt"). Er ist ein geborener Führer und Feldherr, der auch das Glück zu bannen versteht, daß es ihm stehen muß, eine dämonische Natur, welche „in den Sternen die künftigen Dinge, die nahen und fernen, zu lesen" vermag und gefeit ist gegen Gefahr und Tod, weil sie unter dem Schutz „besonderer Mächte steht, einen Teufel im Solde hält" (Gegensatz zu den beiden frommen Feldherren Gustav Adolf und Tilly), eine Natur endlich, die infolge aller dieser Eigenschaften sich als übermensch fühlt und zur vermessenen Überhebung (ὕβρις) neigt. Hinweisung auf den Konflikt: „der Feldherr darf kühn wegschreiten über der Fürsten Haupt"; er „führt's Kommando nicht wie ein Amt", d. h. er führt es aus der Vollmacht und dem Recht seiner genialen Persönlichkeit, auch „nicht aus der Gewalt, die vom Kaiser stammt", und „nicht zu des Landes Schirm und Schutz", sondern nur um „ein Reich von Soldaten zu gründen". Die Gefahr in solcher Anschauung des Volkes und der Armee, vollends wenn sie in die Auffassung übergeht, Zweck der Übermacht Wallensteins sei, „die Welt anzustecken und zu entzünden, sich alles zu vermessen und zu überwinden", wenn sie zurückwirkend sich dem Heere selbst mitteilt, so daß der Soldat glaubt, er dürfe ebenso kühn über den Bürger wegschreiten wie Wallenstein über die Fürsten. Das abergläubische Zutrauen endlich, das die vier Soldaten allesamt zu dem Feldherrn hegen („ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um"), muß den Zweifel erregen, ob nicht solcher Vermessenheit die Nemesis folgen, ob der dämonische Bann des Glückes wirklich dauern werde.

Seinem inneren Bau nach zeichnet sich dieser Auftritt vor allen andern des Lagers aus; vgl. dazu Wehnert, S. 25: „Im Dialog der sechsten Szene liegt ein kleines Meisterstück der Redeführung vor. Allgemeiner Neid und Streit hebt die Szene an. Und allgemeine Übereinstimmung endet sie. Denn über die Zustimmung des Wachtmeisters zu dem, was der Jäger sagt, hinaus kommen sich alle Männer der sechsten Szene noch insofern näher, als sie die Festigkeit, d. h. die Kugelsicherheit ihres Feldherrn als ein gutes Omen ihrer gegenseitigen Zusammengehörigkeit unter Wallenstein ansehen. Erklären sie diese Festigkeit auch verschieden, so glauben sie doch alle an sie, auch der erste Jäger, der sie rationalistisch erklärt. Wallenstein ist das Panier, unter dem diese verschiedenen soldatischen Köpfe und Sinne zu einem Geist zusammenwachsen. Neben diesem organischen Aufbau geht eine den Charakteren des Wachtmeisters und Jägers wesentlich entsprechende Unterscheidung in der Führung des Dialogs durch diese beiden Männer her. Dem Wachtmeister kommt es darauf an, unter allgemeinen Gesichtspunkten zu denken. Mit der Überführung individueller Gedankenäußerungen in die Sphäre allgemeiner Höhepunkte ist seine Aufgabe im Schillerschen Dialog der sechsten Szene gegeben. Da-

gegen hat der Jäger gerade die Aufgabe, den Dialog von der allgemeinen Höhe, auf die ihn der Wachtmeister stellte, herunterzuheben. Er führt ihn in die praktische Erfahrung seines eigenen sehr realen Lebens über. Redet der Wachtmeister vom Soldaten allgemein, so redet der Jäger von sich, von sich ganz allein. Seine Auffassung von der Freiheit glaubt er uns dann am besten zu geben, wenn er seine Lebensgeschichte erzählt. Sie soll die Freiheit zeigen, wie sie real, im Schicksal eines Soldaten wirklich erlebt wurde. Kurzum, der Jäger hat im Schillerschen Dialog die Aufgabe zu realisieren, während der Wachtmeister mehr die Aufgabe hat zu idealisieren. Im Dialog gehören beide zusammen." — Der Wachtmeister wird in diesem Auftritt ausdrücklich als vergröbertes Abbild des Feldherrn hingestellt durch die Worte des Jägers (V, 207 f.): „wie er sich räuspert und wie er spuckt, das habt Ihr ihm glücklich abgeguckt." Doch darf diese Äußerung, die die komischen Schwächen dieser subalternen Natur treffend bezeichnet, für die Beurteilung keineswegs ausschlaggebend werden. Seine pfiffige Klugheit, seine Erfahrung und seine vornehmere Denkart, durch die er alle bisher vorgeführten Soldaten, auch den ersten Jäger, überragt, sind darüber nicht zu vergessen.

Rückblick auf die Szenengruppe: Im Mittelpunkt der beiden Auftritte stehen die beiden Jäger. Der 5. Auftritt gibt wieder eine kleine Handlung für sich, ein Wiedersehen zwischen der Marketenderin und dem ersten Jäger; der 6. Auftritt setzt die politischen Gespräche fort, aber mit einer neuen vertiefenden Wendung: die Tagesereignisse bleiben unberührt, im Mittelpunkte stehen die Grund- und Kernfragen des soldatischen Daseins: die Auffassung vom Soldatentum und die innere Stellung zum Feldherrn. Dadurch wird dieser Auftritt zu einer der wichtigsten Szenen im Stück. Der erste Punkt (Soldatentum) ist das Trennende; hier urteilen die beiden Gruppen, Jäger und Karabiniere, nach Waffe und Anlage durchaus verschieden. Die Jäger betonen die Freiheit der auf sich selbst gestellten Mannespersönlichkeit; da sie täglich ihr Leben aufs Spiel setzen müssen, so wollen sie dafür flott und sorgenlos leben. Ordnung und Zwang sind ihnen dabei nur hinderlich und werden als überflüssige Fratzen verspottet. Dagegen verkörpert der Wachtmeister die strenge Disziplin, die Unterordnung unter das Ganze, die jedem seine Ehre gibt und läßt. Relative Berechtigung beider Standpunkte. Der Streit gibt Anlaß zur Herausstellung der beiden Hauptcharaktere des ersten Jägers und des Wachtmeisters, in ihrer Eigenart; der gesetzte, etwas umständliche, aber kluge Wachtmeister, eine subalterne Kopie des Feldherrn; der leichtlebige unstäte erste Jäger, ein Durchgänger von begeistertem Schwung und ungebrochener Frische. In der Begeisterung für den Feldherrn finden sich die beiden ungleichen Männer wieder zusammen; darin liegt der Fortschritt gegenüber der ersten Szenengruppe: der Getreue Wallensteins findet einen begeisterten Genossen. — Ausführliche und wertvolle Angaben zur Vorgeschichte: die Erzählung der Marketenderin wird ergänzt durch die Charakteristik, die der erste Jäger von den

wichtigsten Heerführern und ihrer Kriegführung gibt: Tilly, Gustav Adolf, die Sachsen; am Ende gemeinsame Charakteristik Wallensteins.

III. Szenengruppe: 7. und 8. Auftritt.

7. Auftritt. Neuer Zuwachs: zwei Bürger, abermals ein sich ergänzendes Paar; dazu Dragoner. Die Bürger stehen zunächst im Vordergrunde. In Ergänzung der Erzählung des ersten Jägers (6. A.) wird an einem tatsächlichen Beispiel gezeigt, welche Anziehungskraft die Armee ausübt und wie sie sich fort und fort ergänzt. Komischer Gegensatz zwischen den beiden Bürgern. Der angeworbene ist offenbar stark angeheitert und betätigt sich nur am Eingang durch den Vortrag des militärisch kurzen, stark akzentuierten Marschliedes, das die soldatische Freiheit im Sinne des ersten Jägers preist; nachher verhält er sich durchaus passiv. Dafür tritt nun der andere, vom Dichter als Bürger schlechtweg bezeichnet, vor; seine Klagen über den Entschluß des Rekruten wirken hochkomisch durch die dabei zutage tretende Krämergesinnung, die die materiellen Güter am höchsten wertet. Er wird von den Soldaten entsprechend abgefertigt. Nun hält der Wachtmeister dem Neuling eine längere Rede, worin er ihm die Zukunftsmöglichkeiten, die vor dem Soldaten liegen, ausmalt. Der Kriegsgöttin Gunst kann den einfachsten Mann aus der Niedrigkeit zu den höchsten Ehren erheben. Reihe dieser Ehren: Der Korporalstock des Wachtmeisters, der Oberbefehl eines Korps, wie er Butler, dem einstigen Genossen des Wachtmeisters, dem jetzigen Generalmajor, zuteil geworden ist; die fürstliche Stellung des Friedländers, der, weil er der Kriegsgöttin vertraute, nun nach dem Kaiser der nächste Mann ist. Erhabenheit des „fürnehmen" Standes der Soldaten, „der würdigen Menge", über die „träge und dumme" philiströse Masse der übrigen Stände. Die durchaus ernsthaft gemeinte Rede erhält durch die Gravität des Redenden einen komischen Anflug, der noch durch die spöttischen Zwischenbemerkungen des ersten Jägers vermehrt wird. Spöttisch ist offenbar auch die zweite Bemerkung des ersten Jägers aufzufassen: „wenn er nur lesen kann und schreiben!" Er selbst schätzt seiner ganzen Natur nach diese Künste wenig, ist er doch (V. 239) der Schreibstube entlaufen. Vorsichtiger Hinweis des Wachtmeisters auf die ehrgeizigen Pläne des Feldherrn: „wer weiß was er noch erreicht und ermißt." — Humorvoll klingt dieser Teil des Auftritts aus in der Erzählung von dem lustigen Studentenstreich des Friedländers. Bis hierher ist der Auftritt eine Art Seitenstück zu dem vorhergehenden; wiederum finden sich am Ende die Soldaten zusammen in der Begeisterung für den Feldherrn, für dessen Charakteristik und Vorgeschichte neue Beiträge gegeben werden. Im Zusammenhang damit erstmalige namentliche Einführung eines Wallensteinschen Generals und zwar der für die spätere Handlung so bedeutsamen Persönlichkeit Butlers. — Doch hat der Auftritt noch ein kleines Nachspiel, das mit dem Bisherigen in keiner engeren Verbindung steht und ebensogut eine Szene für sich bilden könnte: der neuausbrechende Streit zwischen dem Dragoner und den Jä-

gern wegen des Mädchens; der Wachtmeister sucht zu vermitteln, die einsetzende Musik der böhmischen Musikanten in der Tracht der Bergknappen tut ein übriges, die erregten Gemüter der Streitenden zu besänftigen.

8. Auftritt. Einführung des Vertreters der klerikalen Gegenpartei, des Kapuziners. Gegensatz und Peripetie zu den vorausgehenden Auftritten; vgl. Kuno Fischer, a. a. O. S. 88: „Sollte das Soldatenpathos nicht weiter ausgesponnen werden, was die lebendige und schlagende Wirkung geschwächt hätte, so war das beste, diese Wirkung durch einen dramatischen Kontrast zu verstärken. Es mußte aus einer ganz anderen Gegend der menschlichen Natur ein dem soldatischen ganz fremdartiges Pathos eingeführt werden, im schneidenden Gegensatz zur Sippschaft des Lagers, . . . das ist der unvergleichliche Kapuziner." Der Gegensatz wird sofort bei dem Auftreten des Kapuziners sichtbar; sein körperlicher Zusammenstoß mit dem ersten Jäger, dem Vertreter der soldatischen Freiheit, ist symbolisch. Der Kapuziner vertritt einen neuen nichtsoldatischen Stand, die Geistlichkeit. Dabei ist es bezeichnend, daß er ohne den üblichen Genossen auftritt; nur hier hat der Dichter eine Ausnahme gemacht von seinem Verfahren, alle Stände durch zwei paarweise auftretende Personen vorzuführen. Dadurch wird die Person des Kapuziners noch mehr herausgehoben und isoliert. Er beginnt sogleich mit einer Predigt zum Volke in der bei Bettelorden üblichen Art: derb, packend, volkstümlich, indem er an die neusten Ereignisse, an das Vordringen der Schweden unter der Leitung des Kanzlers Grafen Oxenstierna (Oxenstirn Vers 503) und an die Einnahme Regensburgs (vgl. 4. A.) anknüpft. „Mit Fragen hebt er an. Nachdem er in diesen Fragen das Material, das er bearbeiten will, gleichsam vor sich aufgehäuft hat, bricht er danach los und erteilt die Antworten, Hieb auf Hieb und Schlag auf Schlag. Seine Fragen holt er aus der Tradition seiner Kirche oder aus der Bibel. Woher er aber auch nimmt, was er zu verkünden hat, und wie verschieden auch die Antworten sind, die er bringt, er bringt seine tiefe Erregung immer wieder in Form von Frage und Antwort zum Ausdruck. Bis zuletzt die Antworten seines monologischen Dialogs so sehr die Überhand gewinnen, daß sie alle weiteren Fragestellungen erdrücken. Es ist zuviel zu antworten. In den vielen Antworten gehen die Fragen schließlich unter" (Wehnert, S. 20). — Der längste Teil seiner Predigt richtet sich gegen die Soldaten, aber hier ist bei allem kochenden Eifer ein Unterton von warmer Liebe und von Verständnis für die Verirrten immer spürbar. Man merkt, der Prediger hofft, diese Sünder und Verstockten noch zur Einkehr und Umkehr zu bringen. Ganz anders dagegen im letzten Teil seiner Rede; hier häuft er sein ganzes Gift auf den Oberfeldherrn. Er belegt Wallenstein mit einer Unzahl von biblischen Namen und Vergleichen (Ahab, Jerobeam, König Saul, Jehu, Holofern usw.), außerdem gibt er ihm noch zahlreiche andere Schimpfworte (Bramarbas, Eisenfresser, Sündenvater, muffiger Ketzer). Aus dieser ganzen Tonart geht hervor, daß er in dem Her-

zog einen unverbesserlichen Feind, einen verlorenen Sünder sieht, der mit allen Mitteln bekämpft und vernichtet werden muß. Er läßt sich auch weder durch die Drohungen noch durch die Handgreiflichkeiten der erregten Soldaten irremachen, sondern führt seine Rede nun erst recht schreiend bis zu Ende, und erst als er den zurückgehaltenen letzten Trumpf ausgespielt hat („solang der Kaiser diesen Friedeland läßt walten, wird nicht Friede im Land"), zieht er sich von den Kroaten gedeckt zurück, um vermutlich an einer anderen Stelle des Lagers in ähnlicher Weise von neuem zu beginnen.

Einzelnes. V. 485. Antibaptisten; absichtliche Verdrehung von Anabaptisten (Wiedertäufer) und Antipapisten (Gegner des Papstes). — V. 487. „Treibt man so mit dem Sonntag Spott." Danach fiele die Handlung des Lagers auf einen Sonntag. — Die folgenden Wortspiele sind zum großen Teile Entlehnungen. Die Idee zu der Predigt stammte vom Dichter selbst; doch empfing er weitere entscheidende Anregung durch Goethe, der ihm (Brief vom 5. Oktober 1798) „einen Band des Pater Abraham" schickte. Abraham a Sancta Clara (eigentlich Ulrich Megerle, 1642—1709), gebürtig aus Schwaben, Augustiner-Barfüßler, Priester, D. der Theologie, zuletzt Hofprediger des Kaisers Leopold I. in Wien, gehörte zu den größten oratorischen Talenten, welche die deutsche Nation hervorgebracht hat. Erfüllt von ehrlichem Hasse gegen jedes Laster in jedem Stande, des Hofes ebenso wie der Geistlichkeit, volkstümlich derb, bekundete er in seinen Reden urwüchsige Satire und höchstes dramatisches Leben. Besonders liebte er gleich- oder ähnlichklingende Wörter von verschiedener Bedeutung zusammenzustellen; dagegen war das Einschieben lateinischer Bibelstellen und die häufige Verwendung biblischer Beispiele eine Eigentümlichkeit der mönchischen Predigt überhaupt. Schiller benutzte den Traktat „Auff, auff, ihr Christen!" aus dem Werke „Reim dich oder ich ließ dich" (Luzern 1689), worin Abraham anläßlich des Türkenkrieges gegen die Sünden seiner Zuhörer zetert, die allein an allem Kriegsunglück schuld seien. H. Düntzer S. 177 hat die Hauptstellen des Originals zusammengestellt, die Schiller benutzt hat:

„Lebt man doch allerseits, als hätte der allmächtige Gott das chiragra und könnte nicht mehr drein schlagen. — Quid hic statis otiosi? Sollt sein beherzhaft nach dem Degen greifen. — Fort mit den Soldaten, die lieber mit den Mußgatellern als mit den Musketen, fort mit denjenigen Soldaten, die lieber mit den Decken als mit dem Degen umgehen. Aus mit solchen Soldaten, die lieber zu Freßburg als zu Preßburg in Garnison liegen. Nichts nutz sind die Soldaten — die lieber mit dem Sabiel als mit dem Sabel umbspringen. — Vor vielen Jahren hero ist das Römische Reich schier Römisch arm worden durch stete Krieg; Elsaß ist ein Elendsaß worden, der Rheinstrom ist ein Peinstrom worden und andere Länder in Elender kehrt worden. — Il peccato è la calamità della calamità. Die Sünde ist der Magnet, welcher das scharfe Eisen und Kriegsschwert in unsere Länder zieht. — Wer hat den Türk gezogen in Hungarn? Niemand anders als die Sünd; nach dem S im ABC folgt gleich das T, nach der Sünd folgt der Türk. — Ubi erat victoria, si Deus offenditur? Dann auch gar oft die Becher angenehmer als die Bücher. — Das Weib in dem Evangelio hat den verlohrnen Groschen gesucht und ge-

funden; der Saul hat die Esel gesucht und gefunden; der Joseph hat seine saubern Brüder gesucht und gefunden; der aber Zucht und Ehrbarkeit bei den Soldaten sucht, der wird nicht viel finden. — Zu dem h. Johanni dem Täufer seind — etliche scrupulosi Soldaten getreten, sprechend: Was solten wir dann thun? Worauff Johannes geantwortet: Thut niemand überlast noch Gewalt. Contenti estote stipendiis vestris, und seiet mit eurem Sold zufrieden. — Wann euch sollte von einem jeden Flucher ein Härlein ausgehn, so würde euch in einem Monat der Schädel so glatt, und so er auch der Absalons Strobel gleich wäre, als wie ein gesottener Kalbskopf. Wenn auch der Himmel wäre ohne Wolken und von den güldenen Sonnenstrahlen ganz geläutert, so muß doch bei euch Donner und Hagel allemal einschlagen. So man zu allen Wettern, welche euer Fluchzung ausbrütet, müßte die Glocken läuten, man könnte gleichsamb nicht Mesner genug herabeischaffen. — David war auch ein Soldat. — Ich vermeine ja nicht, daß man das Maul muß weiter aufsperren zu diesem Spruch: Gott helfe dir! als: der Teufel hol' dich! — Ein ander Gebot ist: Du sollst nit stehlen! Die Soldaten haben statt des Nit das Mit gesetzt: Du sollst mit stehlen! Es stecken demnach unter einer Pickelhaube viel Rauben und Klauben, als seien sie deshalb Kriegsleut genannt, damit sie allenthalben sollen etwas kriegen." — Die Worte: quid faciemus nos usw. sind der Vulgata entnommen, wo es (Luk. 3, 14) heißt: Interrogabant autem eum milites dicentes: quid faciemus nos? Et ait illis: Neminem concutiatis neque calumniam faciatis et contenti estote stipendiis vestris.

Indessen soll durch diese Nachweise der Wert der Kapuzinerfigur an sich sowohl wie in ihrer Bedeutung für das ganze Stück nicht beeinträchtigt werden. Trotz aller Abhängigkeit bleibt die Figur eine starke Schöpfung Schillers, ein Beweis für die Kunst des Dichters, erworbene Kenntnisse dramatisch wirksam zu verarbeiten. — Die Behauptung des Mönches, daß die Soldaten Wallensteins besonders schlimme „Fluchmäuler" gewesen, findet durch die Reden im Vorspiel keine Rechtfertigung. Der Name Gottes wird überhaupt selten angerufen, viel häufiger der des Teufels: V. 170 beim Element; V. 211 Wetter auch; V. 472 Henker; V. 638 Hol mich der Teufel; V. 684 Was Teufel; V. 705 Zum Henker; V. 760 Beim Kuckuck. Relativ die meisten davon entfallen auf den ersten Jäger. Jedenfalls wird dadurch die Rede des Kapuziners als Übertreibung gekennzeichnet. — V. 594 „Weiß doch niemand, an wen der glaubt" und V. 599 „Der die Völker von den wahren Lehren zu falschen Götzen tut bekehren." Vorwurf des Fanatismus gegen Wallensteins religiöse Toleranz; dazu oben 6. Auftr. V. 320. Das stimmt zur Geschichte. Vgl. Ranke 12. Kapitel: „Auf das Bekenntnis kam unter Wallenstein nichts an. . . . Unter Wallenstein überwog der militärische Gesichtspunkt den religiösen. Die Obersten beider Bekenntnisse bildeten ein einziges eng zusammenschließendes Ganze unter einem General, der nicht danach fragte, zu welchem ein jeder gehörte . . . Jesuiten wollte er in seinem Feldlager nicht dulden; dagegen gestattete er den Protestanten ohne Skrupel freie Religionsübung und die Predigt; man hörte ihn sagen, Gewissensfreiheit sei das Privilegium der Deutschen." Auf diese Weise zog er sich den Haß der strengkatholischen Kreise zu.

Gliederung der Kapuzinerpredigt:

A. Schilderung des allgemeinen kriegerischen Notstandes, V. 483—521.
B. Darlegung der Gründe:
   1. Die Sünden und Laster der Offiziere und der Soldaten, V. 522 bis 589:
      a) ihre Gottlosigkeit, V. 532—557;
      b) ihr Fluchen, V. 558—579;
      c) ihre Diebstähle, V. 580—589;
   2. Die Sünden des Heerführers Wallenstein, V. 590—623.

Ergebnis: Die Kapuzinerszene zeigt uns die Feinde Wallensteins am Werke; Ergänzung zu den Worten des Wachtmeisters (2. A.): „Sie fürchten des Friedländers heimlich Gesicht, er ist ihnen zu hoch gestiegen, möchten ihn gern herunterkriegen." Es wird offenbar: Man arbeitet an der Beseitigung des Feldherrn. Über die eigentlichen Urheber bleiben wir im ungewissen. Der Kapuziner ist nur ein untergeordnetes Werkzeug in ihren Händen, er ist ein wütender, aber ehrlicher Feind; seine Aufgabe ist, die Soldaten zu bearbeiten, vielleicht auch ihre Gesinnung auf die Probe zu stellen. Interessant ist es, zu beobachten, wie die Soldaten die Kapuzinerpredigt aufnehmen. Solange nur ihre eigenen Sünden gegeißelt werden, wirkt die Autorität des geistlichen Amtes, selbst wo es an das Possenhafte streift. Aber darüber steht doch die Autorität des Feldherrn, und die Geduld reißt, sobald seine Person geschmäht wird. Sofort nimmt die Mehrzahl der Soldaten gegen den Kapuziner für Wallenstein Partei, insbesondere die impulsiven Jäger. Der Wachtmeister schweigt, schwerlich aus Ehrerbietung vor dem Mönch, sondern offenbar aus Schlauheit; er, der Wallenstein mit Leib und Leben ergebene und in die politischen Minengänge am tiefsten eingedrungene Soldat, verhält sich abwartend und lauschend und zieht aus dem Gehörten seine Schlüsse. Für den Kapuziner treten nur die Kroaten, der Auswurf des Lagers, ein, und zwar aus blinder Ergebenheit gegen das geistliche Gewand, das ihnen die höchste Autorität verkörpert; immerhin wird dadurch deutlich, es gibt keine volle Einmütigkeit unter diesem Lagervolk, die Person Wallensteins ist nicht für alle Soldaten schlechthin die höchste Autorität; es gibt eine Macht, die von einem Teil der Soldaten höher gewertet wird und die ihm nicht wohlwollend gesinnt erscheint: die katholische Kirche. Die Gründe dieser Feindschaft werden nur angedeutet. Wallenstein wird verdächtigt als „Teufelsbeschwörer" und „muffiger Ketzer". Indessen ist es bezeichnend für die Situation, daß alle Anklagen nichts Festes, Greifbares enthalten. Selbst den Vorwurf, daß Wallenstein durch sein Zögern und Abwarten den Fall Regensburgs verschuldet habe, wagt der Kapuziner nicht direkt auszusprechen, sondern begnügt sich auch hier mit allgemeinen Anklagen der Armee.

Rückblick auf die Szenengruppe: Die beiden Auftritte stellen eine Unterbrechung der in der vorigen Gruppe begonnenen Unterhaltung

zwischen den Karabinieren und Jägern dar. Vier rasch hintereinander folgende Ereignisse spielen sich ab: 1. Das Auftreten des Rekruten und seine Begrüßung, 2. der Streit zwischen Dragoner und Jägern wegen der Aufwärterin, 3. das Spiel der böhmischen Musikanten mit anschließendem Tänzchen, 4. die Kapuzinerpredigt. Die Häufung der Ereignisse in einer so kurzen Spanne Zeit ist ein Beweis für die Unruhe, aber auch für den Erlebnisreichtum des Lagerlebens. Es ist hier immer etwas los. Die beiden mittleren Ereignisse sind untergeordneter Art, stellen nur eine Art Bindeglied dar und haben keine tiefere Bedeutung. Hauptsache sind die beiden einrahmenden Stücke, die Rekrutenweihe und die Kapuzinerpredgt; beide sind untereinander ausgesprochene Gegenstücke, nicht nur ihrem Geiste, sondern ihrer ganzen Anlage nach. In der Rekrutenszene werden die im vorausgehenden Auftritt angeschnittenen beiden Hauptthemata, Soldatentum und Wallenstein, weitergeführt. Das Los des Soldaten wird hier unter einen neuen Gesichtspunkt gestellt, den des Ehrgeizes, was alles aus dem Soldaten werden kann; Führender ist dabei der Wachtmeister. Von da ist nur ein kleiner Schritt zu dem Ehrgeiz Wallensteins. Auch in der Kapuzinerszene werden die beiden Themata in derselben Reihenfolge behandelt, aber im umgekehrten Sinne. Der Soldatenstand ist hier ein Greuel, eine Plage für die unglückliche Menschheit, sobald wie möglich muß ihm ein Ende gemacht werden, und zwar durch die Beseitigung des Friedenstörers Wallenstein. Ein schärferer Gegensatz der Meinungen läßt sich nicht denken. — Auch ihrer Dialogführung nach sind die beiden Auftritte Gegenstücke. Während der Rekrut in dem 7. Auftritt naturgemäß ganz zurücktritt mit seiner unreifen Lebens- und Menschenkenntnis, steht im 8. Auftritt der Kapuziner, alle andern zurückdrängend, im Vordergrunde. In der Rekrutenszene liegt der erregende Zwiespalt am Anfang, dann reißt der Wachtmeister das Wort an sich zu einem behaglichen oratorischen Erguß mit einem wirksamen Abschluß durch den ersten Jäger; die Kapuzinerszene beginnt umgekehrt mit einer langatmigen Rede, die, gegen das Ende hin immer häufiger unterbrochen, schließlich im Tumult endigt. — Beide Auftritte liefern zahlreiche neue Aufschlüsse zur Beurteilung des Soldatenlebens und Wallensteins. Der Fortschritt liegt in dem Auftreten des Kapuziners, als eines Vertreters der Wallenstein feindlichen Gegenpartei. Er hat keinen Erfolg mit seiner Predigt; die durch den 6. und 7. Auftritt zusammengeschlossene Gruppe (Karabiniere, Jäger, Rekrut) ergreift einmütig gegen den Mönch für Wallenstein Partei. Die einzigen, die sich seiner annehmen, die Kroaten, tun es nicht aus sachlichem Interesse, sondern aus blinder Ehrfurcht vor seinem Gewand.

IV. Szenengruppe: 9.—11. Auftritt.

9. Auftritt. Die Soldaten ohne den Kapuziner. Die im 6. Auftritt begonnene und durch die vorige Szenengruppe unterbrochene Unterhaltung zwischen den Jägern und den Karabinieren wird fortgesetzt; sie knüpft an eine Bemerkung des Kapuziners an, daß Wallenstein den Hahn nicht

krähen hören könne. Die Mitteilung des Wachtmeisters, daß Wallenstein Geräusch hasse und tiefste Nachtruhe nötig habe, ist Vorbereitung auf Wallensteins Tod V, 2 gegen Ende, wo Butler darauf die leichtere Ausführung des Mordplanes gründet. Darauf erneute Unterbrechung des Gespräches; der Bauer ist im Zelt beim Falschspiel ertappt, worüber die heraustretende Marketenderin mit erregten Worten berichtet. Anknüpfung an die Handlung des 1. Auftrittes.

10. Auftritt. Zuwachs durch den Bauern und die ihn führenden Soldaten. Lebhaftes Durcheinander der Meinungen über die Folgen und Ursachen der Tat des Bauern. Nach den Lagergesetzen („Mandat") hat der Bauer sein Leben verwirkt, darum ruft man nach dem Profoß, d. i. der Lagerrichter, der einem Hauptmann an Rang gleichstand und die Polizeigewalt im Lager ausübte. Die Anwesenden scheinen darin einig, daß der Bauer den Henkerstod verdient habe; der Bauer selbst sagt keinen Ton, bittet nicht um Gnade, die Masse ist im Begriff, ihn dem Profoß zu überantworten. Da legt unerwartet der erste Arkebusier ein gutes Wort für den Übeltäter ein, indem er auf das Elend hinweist, in das der Bauernstand durch die Einquartierung geraten ist (Ursachen des Verbrechens; erneute Anknüpfung an den 1. Auftritt). Ein kurzer Wortwechsel zwischen Arkebusier und Trompeter ist die Folge, dadurch entsteht ein kurzer Aufschub, der für den Bauern der Anlaß zur Rettung wird. Bedeutsam ist in der Szene das erstmalige Vortreten der Arkebusiere; neues Paar, von dem jedoch auch wieder nur der erste individuelle Züge zeigt: ein langsamer, schwerfälliger, aber ehrlich und gerecht denkender Mann. Er entschuldigt den Bauern in seinem Gerechtigkeitsgefühl; aber er tut das zögernd und nur im Gespräch mit seinem Kameraden. Mit der Masse wagt er nicht offen anzubinden; es fehlt ihm die militärische Energie und Schneid, er ist verbürgert. Ursache: das Garnisonleben abseits vom Krieg; „lagen in Garnison zu Brieg, wissen viel, was Brauch ist im Krieg." „Gevatter Schneider und Handschuhmacher". So bleibt das Schicksal des Bauern in diesem Auftritt noch im ungewissen, weil die Arkebusiere nicht den Mut finden, ihre Meinung herzhaft zu verfechten.

11. Auftritt: Neuer und letzter Zuwachs durch die beiden Kürassiere. A. Ihre Einführung. Sie geschieht in unmittelbarer Anknüpfung an das Vorhergehende. Der erste Kürassier stellt den Tatbestand fest, schilt den betrogenen Kameraden und gibt dem Bauern den Laufpaß. Durch diese Tat charakterisiert er sich sogleich selbst als eine ungewöhnliche, ideal angelegte Natur, die sich vom Ehrgefühl leiten läßt. Es bleibt unklar, ob der Betrogene, der erste Scharfschütz, mit dem Betrüger des Kroaten in der 3. Szene ein und dieselbe Person ist. — An die Selbsteinführung des ersten Kürassiers schließt sich Kritik und weiterer Aufschluß über ihn durch die Kameraden: „der macht kurze Arbeit, ist resolut." Heraushebung des Pappenheimschen Regimentes: es ist besonders angesehen und beim Feldherrn beliebt, genießt wegen seiner Tapferkeit besonderer Vorrechte; es hat sich seinen Oberst selbst gesetzt: erster Hin-

weis auf den jungen Piccolomini. Die ehrenvolle Sonderstellung der Truppe weist auf einen hervorragenden Anteil in der folgenden Tragödie hin. Während dieser Unterhaltung stehen die beiden Kürassiere selbst abseits. Nun treten sie vor; ihr bisher leise geführtes Gespräch wird plötzlich laut und erregt (V. 684). Damit beginnt, zunächst ziemlich unvermittelt,

B. eine neue Handlung. Zunächst lebhafte Hin- und Widerrede, aus der sich erst allmählich der Sachverhalt herausschält. Das erregende Moment ist der neuste Befehl des Kaisers (1): 8000 von Wallensteins Reitern sollen abkommandiert werden und den spanischen Prinzen Don Fernando bei seinem Marsche von Mailand nach den spanischen Niederlanden begleiten. Don Fernando (1609—1641), zugleich Prinz (Infant) und Kardinal (der „hispanische rote Hut" ist der Kardinalshut), darum meist der Kardinalinfant genannt, war der Bruder König Philipps IV. Er hatte bereits 1633 den General Feria, mit dem die Marketenderin gezogen war (s. o. 4. Auftr.), nach Deutschland vorausgesandt und kam dann im Herbst 1634 selbst nach Deutschland, 1635 nach den Niederlanden. — Auf die Mitteilung folgt ein lebhafter Gefühlsausbruch der versammelten Soldaten. Alle sind verblüfft und empört, insbesondere die Betroffenen: Kürassiere, Jäger und Dragoner; man hat die „allerbesten Schwadronen" ausgesucht. Am stärksten ist die Empörung beim ersten Kürassier: „nein, das geht nicht, wir laufen fort." Die Nachricht stammt vom zweiten Kürassier, der sie von seinem Obersten hat, wahrscheinlich ist damit nicht Max gemeint, da der zweite Kürassier (vgl. unten V. 1020) einem anderen Regiment angehört als der erste. Der Überbringer des Befehls wird hier nicht genannt, kann aber kein anderer sein als die im 2. Auftritt erwähnte „alte Perücke" aus Wien, d. i. Questenberg. Der Befehl ist also die Bestätigung der im 2. Auftritt vom Wachtmeister geäußerten Vermutung: „es ist wieder was im Werke."

So trifft die neue Maßregel den Wachtmeister nicht überraschend, er zeigt auch gar kein Erstaunen und beginnt, sobald die allgemeine Erregung wieder etwas nachläßt, seine bedächtige Erwägung (2) mit dem Thema: „dahinter steckt eine böse Falle." Scharfsinnig und anschaulich-volkstümlich deutet er die Absichten und Folgen des neuen Befehls aus. Aufdeckung der Gefahren, die sich aus dem Befehl ergeben müssen, einmal für das Ganze, dann insbesondere für den Feldhauptmann, dem allein man es verdankt, daß die so bunt zusammengesetzten „gestückelten Heeresmassen" einen einheitlich geschlossenen und darum so starken Heereskörper darstellen, endlich für die auch äußerlich an Wallenstein gebundenen Hauptleute und Generale, die mit ihrem eigenen Vermögen an der Werbung beteiligt und um ihr Geld gebracht sind, sobald das Haupt, der Herzog, fällt. — „Wie lange wird's stehen an, so nehmen sie uns auch noch den Feldhauptmann — sie sind ihm am Hofe so nicht grün." So erscheint der Sturz des Mächtigen als Möglichkeit schon in naher Zukunft und zwar verursacht durch „eine Verschwörung, ein Komplott" seiner höfischen Feinde. — Erneuter Hinweis auf die bunte Zu-

sammensetzung des Heeres: der erste Dragoner ist ein Ire (Hibernia, lateinisch, = Irland); die Küraſſiere sind Romanen, der erste Küraſſier, ein „Wallone", stammt aus den Niederlanden, der zweite, ein „Wälscher", aus Italien (V. 1020 bezeichnet er sich genauer als Lombarde); die Arkebusiere sind Süddeutsche, Alemannen, der erste stammt aus Buchau im heutigen Württemberg, der zweite aus Schwyz in den Vierwaldstätten; die Jäger sind Norddeutsche; die Herkunft des ersten aus Itzehoe ist im 5. Auftritte angegeben, wird daher hier nicht wiederholt, der zweite ist ein Mecklenburger aus Wismar; die Karabiniere aus Eger sind offenbar Deutschböhmen. Demnach werden die Soldaten der einzelnen Waffen offenbar häufig auch durch landsmannschaftliche Bande zusammengehalten. Ganz weggefallen bei dem Aufruf sind merkwürdigerweise die Scharfschützen. Vermutlich wollte der Dichter dadurch andeuten, daß sie wegen der Zurechtweisung durch den Küraſſier am Eingang des Auftritts zunächst noch abseits stehen. Erst an der allgemeinen Beschlußfassung am Ende des Auftritts nehmen sie teil; dort wird auch ihre Herkunft (Lothringer — Tiroler) angegeben. — Heraushebung eines Unterführers, des Grafen Isolani, der als besonders verschuldet hingestellt wird.

Nun erhebt sich der Wille der Armee gegen den Willen des Kaisers in dem erneuten Protest des ersten Küraſſiers (3). „Was ist da zu machen?... Wir geben nicht nach und marschieren nicht, der Soldat jetzt um seine Ehre ficht". Dieser Protest findet allgemein Anklang mit einziger Ausnahme des ersten Arkebusiers, der in seinem peinlichen Gerechtigkeitsgefühl an dem strengen Gehorsam gegen den Kaiser festhält. Bei diesem Anlaß eingehende Darlegung des schwierigen Verhältnisses zwischen Wallenstein und dem Kaiser. Aufdeckung des inneren Widerspruchs, welcher einmal in dem Vertrag liegt, der Wallenstein die absolute Gewalt über das kaiserliche Heer gibt, sodann in der einzigartigen Stellung Wallensteins überhaupt, daß er, der reichsunmittelbare souveräne Fürst, des Kaisers Heer führt. — „Er ist ein unmittelbarer und freier des Reiches Fürst usw.", ältere Wortstellung, wie sie noch im Beginn der Neuzeit nicht ungewöhnlich war. Mecklenburg hatte der Herzog nach Vertreibung der mecklenburgischen Fürsten 1628 als Pfand für seine bei der Werbung des Heeres ausgelegten Geldsummen erhalten, es aber 1630 wieder an die Schweden verloren. Als Beweis für die reichsunmittelbare Stellung des Fürsten wird zweierlei angeführt, erstens der Vorfall in Brandeis in Böhmen (um 1628), daß er sein Haupt in Gegenwart des Kaisers bedecken durfte, zweitens das Recht, Münzen zu schlagen. Es ist bezeichnend, daß der Wachtmeister hier wieder den Aufschluß gibt; er ist am besten unterrichtet und zugleich auch von dem guten Rechte Wallensteins am festesten überzeugt. Aber der Arkebusier läßt sich auch durch die Beweisgründe des Wachtmeisters nicht umstimmen.

Da greift wieder der erste Küraſſier ein. In langer Rede (4) entwickelt er seine Auffassung vom Soldatentum und leitet daraus die Pflicht ab, daß man den neuen Befehl nicht ruhig hinnehmen dürfe. Den Streit, wem man mehr zu gehorchen habe, Wallenstein oder dem Kaiser, läßt

er dabei beiseite, doch stellt er sich nicht auf den Standpunkt des Wachtmeisters, sondern erkennt den Kaiser als höchsten Herrn an. Aber der Soldat sei kein Herdentier, das unter allen Umständen nur blindlings zu gehorchen habe, sondern er sei ein freier Mann von Ehrgefühl, der auch ein Wort mit sprechen wolle und dürfe, sonst werde er verächtlich. „Der Soldat muß sich können fühlen." Jetzt sei eine Gelegenheit dazu, mitbestimmend einzugreifen, die müsse man nutzen. „Jetzt sind wir noch beisammen im Land, wir haben's Heft noch in der Hand." Aus dem Ehrgefühl des freien Mannes heraus wird also ein Mitbestimmungsrecht des Soldaten konstruiert, ähnlich wie es der Friedländer dem ersten Kürassierregiment als besonderes Vorrecht eingeräumt hat. Dazwischen eingeschoben ist eine stolz-wehmütige Betrachtung des Soldatenloses. Der Hauptnachdruck liegt auf dem vielen, was er entbehren muß, auf den traurigen Erlebnissen, die mit dem Soldatenhandwerk verbunden sind. Trotzdem ist der Kürassier begeisterter Soldat: er preist den Soldatenberuf nicht als höchstes Ziel schlechthin, aber doch als das Beste in dieser schweren Zeit, wo das Schwert nicht mehr bei der Wage ist; nur der Soldat ist der wirklich freie Mann, denn er kann sich wehren. In der Schwungkraft der Sprache erinnern diese Verse an die Reden der Jäger im 6. Auftritt. — Der Kürassier hat sich bei seiner Rede vornehmlich an den Arkebusier gewandt, in der Absicht, ihn zu gemeinsamem Handeln mit fort zu reißen, aber vergeblich — während die andern, besonders die Jäger, ihm jubelnd beistimmen („kommt, laßt uns alle für einen stehn!"), trennen sich die beiden Arkebusiere von der Gesellschaft. Ihnen fehlt zum selbständigen Handeln die rechte Männlichkeit, das Verantwortlichkeitsgefühl; es sind brave, aber bedrückte Naturen, denen in ihrer Haut nicht wohl ist, sie leiden unter ihrem Soldatentum.

Nach dem Abgang der Arkebusiere wird dann *über die Gegenmaßnahmen Beschluß* gefaßt (5). Der Kürassier leitet die Verhandlungen weiter und ordnet an, was zu geschehen hat. „Nichts gegen die Disziplin!" Es soll ordnungsmäßig und ehrenhaft zugehen. Jeder solle erst mit seinem Regiment Rücksprache nehmen, doch sagt jeder der Anwesenden sogleich in kurzen Worten für seine Kameraden gut. Weiter soll jedes Regiment „ein *Promemoria* reinlich schreiben, daß wir zusammen wollen bleiben, daß uns keine Gewalt noch List von dem Friedländer weg soll treiben, der ein Soldatenvater ist". Darin letzte und schönste Charakteristik Wallensteins „ein Soldatenvater" im Gegensatz zu der des Kapuziners: „ein Sündenvater". Das Promemoria (lat., = Denkschrift) „reicht man in tiefer Devotion dem Piccolomini — ich meine den Sohn"; zweiter Hinweis auf *Max* mit nachfolgender kurzer Charakteristik: „kann bei dem Kaiser alles machen, hat auch einen großen Stein im Brett bei des Kaisers Majestät". In der Form bescheiden, in der Sache energisch suchen die Soldaten dem unbequemen Befehl seine Wirkung zu nehmen. Dadurch, daß das Schriftstück in die Hand Maxens gelegt wird, erhält die Handlung deutlich den Charakter einer Vermittlung zwischen Wallenstein und dem Kaiser. Das Promemoria ist nicht geschichtlich. Es wird von Schiller in der

Tragödie Wallensteins Tod I, 3 g. E. mitbenutzt für die Entscheidung Wallensteins, doch von der Überreichung durch Max verlautet dort nichts.

C. Ausklang. Die Einmütigkeit der Versammelten findet einen doppelten Ausdruck. Zunächst in einem Trinkspruch, einem Hoch auf die vom Friedländer geführte Armee. Dieses Hoch faßt noch einmal die beiden Gedankenreihen zusammen, die das Stück beherrschen. Darauf wird von allen gemeinsam das Reiterlied gesungen, derart, daß immer ein einzelner Reiter eine Strophe vorsingt und der Chor die beiden letzten Verse wiederholt. Drei Strophen sind dem ersten Jäger gegeben, zwei dem zweiten Kürassier und je eine dem Dragoner und dem Wachtmeister. Es sind also durchweg Reiter, die singen. Dementsprechend wird darin das Soldatenleben mit besonderer Berücksichtigung des Reitersmannes gepriesen. Einige Strophen, wie die 2., 3. und 6., erwähnen ja des Reiters nicht ausdrücklich und passen auf den Soldaten überhaupt, aber der ganze Geist, den das Lied atmet, ist Reitergeist, ist der veredelte Geist des ersten Jägers. Das sorgenfreie ungebundene Leben wird verherrlicht und der Soldat als der einzig freie Mann auf der Welt gepriesen, der auf sich selbst gestellt, sich selbst sein Schicksal schafft und im Gegensatz zu den an die Scholle gebundenen, mühsam sich dahinquälenden Frönern über des Lebens Ängste erhaben ist. Das Lied ist ein starkes Zeugnis für das Gemeingefühl, das die Reiter unter dem Eindruck ihres gemeinsamen Handelns ergriffen hat. Was sie eint, ist der Stolz auf ihren Stand, und jeder Sänger gibt diesem Stolze verwandten Ausdruck; die bisherigen Unterschiede der Regimenter sind mit einem Male verwischt, untergetaucht in der Begeisterung für das Idealbild ihres kriegerischen Standes. Nur einer beteiligt sich auffallenderweise nicht an dem Gesang, er, der dies Feuer entfachte, der erste Kürassier; er „steht lautlos dabei, wie der menschgewordene Heros des Krieges, umstrahlt vom Glanze der Begeisterung seiner Brüder" (Thimme, S. 498).

Übersicht über die Gliederung: Der Auftritt ist dreiteilig:

A. Die Einführung der Kürassiere, a) handelnd durch sich selbst, b) durch das Urteil der andern.

B. Die neue Handlung.
   1. Erregendes Moment: die neuste Maßregel des Kaisers, Mitteilung und Eindruck.
   2. Die Ausdeutung der Maßregel durch den Wachtmeister.
   3. Der Vorschlag des Kürassiers, nicht nachzugeben, und seine geteilte Aufnahme bei den Soldaten.
   4. Der vergebliche Versuch des Kürassiers, die Arkebusiere für seinen Plan zu gewinnen; Weggang der Arkebusiere.
   5. Beschluß der übrigen, ein Promemoria durch den jungen Piccolomini einzureichen.

C. Ausklang. a) Das doppelte Hoch auf das Soldatentum und die Walleinsteinische Armee. b) Das Reiterlied als Ausdruck des gemeinsamen Reitergeistes.

Rückblick auf die Szenengruppe: Die drei Auftritte sind äußerlich durch den Betrug des Bauern und seine Folgen verbunden, doch sind die beiden ersten nur der Auftakt zum dritten, dem größten und bedeutendsten des ganzen Stückes. Die Einteilung in Auftritte ist übrigens in dieser Gruppe vom Dichter ziemlich willkürlich gehandhabt. Ebenso gut hätte er fünf Auftritte daraus machen und den 9. Auftritt beim Auftreten der Marketenderin, den 11. beim Abgang der Arkebusiere teilen können, — recht besehen, ist die Handlung der Gruppe zweiteilig: 1) das Schicksal des Bauern (9.—11. A.), 2) der Zusammenschluß der Truppen zur Abwehr der kaiserlichen Einmischung in die Kommandogewalt des Feldherrn. Die zweite Handlung ist natürlich die wichtigere, sie bedeutet den Gipfelpunkt des Stückes. Zum erstenmal begegnet hier ein einheitliches zielklares Geschehen, an Stelle der bisherigen Einzelbilder und Erörterungen. Die Handlung richtet sich gegen einen kaiserlichen Befehl. Die Ursachen sind Egoismus und soldatische Selbstherrlichkeit; die Soldaten fühlen sich durch den Befehl in ihren Interessen und in ihrer Ehre bedroht. Der Zweck der Handlung ist, dem geliebten Feldherrn, dem „Soldatenvater", der nach ihrer Meinung von einem Komplott der Pfaffen und Schranzen bedroht ist, bei der Erhaltung seiner Macht zu helfen. Der Führer der Handlung ist der erste Kürassier, neben ihm tritt noch der Wachtmeister bedeutsam hervor, und der erste Jäger wirkt als leicht entzündbare Natur auf die übrigen mitreißend ein. Die Handlung vollzieht sich nicht ohne Widerspruch: die Arkebusiere schließen sich aus; die Kroaten fehlen überhaupt, es sind also nicht alle Regimenter im Lager daran beteiligt. Aber der Streit mit den schwerfälligen Arkebusieren ist der letzte von den vielen Gegensätzlichkeiten unter den Soldaten des Lagers. Die Zurückbleibenden, fast ausschließlich Reiter, schließen sich um so fester zusammen, die durch die Sonderart der Regimenter und Nationen bedingten Gegensätze gehen unter in der neuen Kameradschaftlichkeit, und begeistert von der Idee der Zusammengehörigkeit und der darin liegenden Macht stellen sie im Liede das Gemeinsame heraus. — Der Schöpfer des neuen Geistes ist der *erste Kürassier*. Er unterscheidet sich schon dadurch vor den anderen vorteilhaft, daß er trotz seines bevorrechteten Regiments sich nicht selbstbewußt über sie erhebt, sondern alle als seine Kameraden behandelt, mit einziger Ausnahme der Kroaten, die er verachtet. Selbst seine Gegner, die Arkebusiere, schätzt er als „wackre Brüder". Vieles hat er auf den ersten Blick mit dem ersten Jäger gemein, das stolze Unabhängigkeitsgefühl, die Freiheitsliebe, die frische zu Taten drängende Energie, aber er unterscheidet sich anderseits doch auch wieder wesentlich von ihm durch das Zielbewußte, die Klarheit und Schärfe des Urteils, das verfeinerte Ehrgefühl und vor allem die Einsicht in die Notwendigkeit der Unterordnung: „nichts gegen die Disziplin!" Darin nähert er sich vielmehr dem Wachtmeister, mit dem er insbesondere den strengen Ordnungssinn und die kluge Überlegung teilt. So steht er gewissermaßen mitten inne zwischen den beiden bisherigen Haupttypen (vgl. oben S. 223) und stellt die ideale Ver-

körperung des Soldatentums dar. Sein Gegner auf der Szene und sein militärisches Gegenstück ist der erste Arkebusier, der verbürgerlichte Halbsoldat (vgl. 10. A.), ein guter Mensch, aber ein schlechter Soldat, brav und treu, aber klein denkend und ohne Schwung. Er ist freilich an dem neuen Befehl des Kaisers nicht direkt interessiert, da er als Infanterist ja nicht davon betroffen wird. Trotzdem könnte er doch erst mal zusehen, was beschlossen wird. Aber die ganze Art seines Auftretens kennzeichnet ihn als Angstmeier. Freilich „hatte der Dichter sehr wohl Ursache, die Treue gegen die wahre Obrigkeit nicht zu sehr hervortreten, ja sie nur in der lächerlichen Gestalt der Spießbürgerlichkeit erscheinen zu lassen. In ihrer wahren Größe und Bedeutung dargestellt würde sie einfach alle die andern hervortretenden Tugenden, selbst die ideale Anschauung des Kürassiers erdrückt, den Begriff eines auf sich selbst beruhenden Heeres vernichtet haben." (Denecke, S. 48.) — Die in den früheren Szenengruppen behandelten Hauptthemata, das Soldatenleben und Wallenstein, werden mit bewundernswerter Steigerung abgeschlossen. Das Soldatenleben wird durch den ersten Kürassier als ein ungewöhnlicher, an Ehren, aber auch Entbehrungen reicher Zustand gekennzeichnet, und am Ende im Schlußlied noch einmal in seiner wilden Schönheit zusammengefaßt. Die Intrigen gegen Wallenstein, von denen wir bisher nur Andeutungen empfangen hatten, nehmen jetzt greifbare Gestalt an; ein Befehl des Kaisers ist ausgegangen, der seine Machtstellung bedroht („ein Komplott" von „Pfaffen und Schranzen"). Im Zusammenhang damit wird das Verhältnis zwischen Kaiser und Herzog eingehend erörtert; wichtige Aufschlüsse aus der Vorgeschichte („sein Beding und Pakt", Brandeis, Mecklenburg). In der Stellung zu Wallenstein treten drei Gruppen unter den Soldaten deutlich heraus: die einen halten unbedingt zu Wallenstein, die Karabiniere (Ergänzung zum 9. Auftritt), die anderen ebenso treu zum Kaiser, die Arkebusiere; die dritten nehmen eine Mittelstellung ein, sie sind für Wallenstein als den Diener des Kaisers, die Kürassiere (Vorbereitung auf Wallensteins Tod III, 15). Bei den übrigen bleibt die Stellung unbestimmt, doch scheint die Mehrzahl der Soldaten geneigt, Wallenstein in dem drohenden Konflikt mit dem Kaiser beizuspringen. Neben Wallenstein wird Max Piccolomini als junger, allgemein beliebter und einflußreicher Offizier mehrmals genannt.

B. Zusammenfassung.

1. Der allgemeine Hintergrund. Mitten hinein in einen langen schrecklichen Krieg versetzt uns das Stück:

> Der leidige Krieg und die Not und die Plag
> In die sechzehn Jahre schon währen mag. (11. A.)

Aber dem Dichter kam es nicht darauf an, nun von dem Verlauf dieser sechzehn Jahre ein genaues Bild zu entrollen; nur einzelne Ereig-

nisse, Persönlichkeiten usw. griff er heraus, bei Gelegenheit, wenn er sie zur Veranschaulichung brauchen konnte. So werden erwähnt:

von Schlachten „die Leipziger Fatalität" d. i. Breitenfeld (1631, 6. A.) und Lützen (1632, „die blutige Affair", 6. A. und 11. A.);

von belagerten bzw. eroberten Städten: Stralsund (durch Wallenstein 1628, 5. u. 8. A.), Magdeburg (durch Tilly 1631, 6. A.), Mantua (durch die Kaiserlichen 1630, 5. A.), Regensburg (1633 durch die Schweden, 3. und 8. A.);

von Garnisonen: Köln am Rheine (7. A.), Brieg (11. A.);

von Kriegsschauplätzen: Ungarn (5. A.), Italien (5. A.), Niederlande (5. und 11. A.), Saalkreis, Meißen (6. A.), Bayreuth, Voigtland, Westfalen (6. A.), Böhmen (6. A.), Bayern (8. A.);

von kriegführenden Mächten: Kaiserliche (1. A.), Sachsen (1. und 6. A.), Spanier (5. und 11. A.), Schweden (6. A.), Ligisten (d. s. die verbündeten katholischen Fürsten unter Maximilian, 6. A.);

von Heerführern außer Wallenstein: Mansfeld (5. A.), Tilly (6. A. zweimal), Gustav Adolf (6. A.), Feria (5. A.), der Kardinalinfant (11. A.) und Oxenstierna (8. A.);

von Unterfeldherrn Wallensteins: Holk (5. und 6. A.), „Terschka, des Herzogs Schwager" = Terzky (1., 2. und 11. A.), Butler (7. und 11. A.), Pappenheim (11. A.), Max Piccolomini (11. A. zweimal — übrigens keine historische Persönlichkeit —), Isolani (11. A.), Tiefenbach (10. A.);

von Fürsten: der Kaiser Ferdinand II. (1619—37, 11. A.), der Bayer, ohne Namennennung (Kurfürst Maximilian, 1579—1651, 4. und 11. A.).

Aus diesen Andeutungen ließe sich nur mit starken Lücken ein Bild der kriegerischen Ereignisse zusammensetzen; für den Dichter waren sie ausreichend, die Schwere, weite Ausbreitung und bunte Ereignisfülle der 16 Kriegsjahre zu vermitteln. Wichtiger als die rein historischen Tatsachen war ihm etwas anderes, war ihm die Wirkung der 16 Kriegsjahre auf Land und Leute, insbesondere auf die Soldaten, nach der Ankündigung des Prologs:

> Ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich.
> Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles,
> Straflose Frechheit spricht den Sitten Hohn,
> Und rohe Horden lagern sich, verwildert
> Im langen Krieg, auf dem verheerten Boden.

Wir hören zwar nur von den Taten dieser wilden Soldateska, aber das, was sie selbst prahlend davon sagt, stimmt leider nur zu genau zu dem, was ihre Gegner, die Bauern (1. A.) und der Kapuziner (8. A.), ihr vorwerfen. Es ist eine buntgemischte Gesellschaft, aus allen Gegenden Deutschlands und aus halb Europa zusammengewürfelt: Niedersachsen aus Schleswig (erster Jäger) und Wismar (zweiter Jäger), Mitteldeutsche aus Sachsen (die Marketenderin) und aus Böhmen (Karabiniere) und die ober-

deutschen Alemannen (die Arkebusiere) und Tiroler (zweiter Scharfschütz). Von den verwelschten Reichsgrenzen stammen der Lothringer (erster Scharfschütz) und der Wallone (erster Kürassier); aus dem nichtdeutschen Ausland sind der Kroat, Lombarde (zweiter Kürassier) und der Ire (Dragoner). Heimatlos, ruhelos wird diese Masse bald hierhin, bald dorthin geworfen:

Heute da, morgen dort,
Wie einen der rauhe Kriegesbesen
Fegt und schüttelt von Ort zu Ort. (5. A.)

Der stete Kampf und die damit verbundene Lebensgefahr hat sie hart und erbarmungslos gemacht gegen sich und gegen andere:

Die Pferde schnauben und setzen an,
Liege wer will mitten in der Bahn,
Sei's mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
Über seinen Leib weg muß ich jagen. (11. A.)

„Wie die Feuerflamme bei dunkler Nacht in die Häuser fähret", so fallen sie über Dörfer und Städte her. Plünderung und Gewalttat sind dabei etwas Alltägliches, das Beutemachen ein Hauptvergnügen. Die Achtung vor dem Eigentum ist völlig geschwunden. Vor ihren „Klauen und Geiersgriffen", vor ihren „Praktiken und bösen Kniffen ist das Geld nicht geborgen in der Truh, das Kalb nicht sicher in der Kuh" (8. A.). Dabei wird kein Unterschied zwischen Freund und Feind gemacht. Sie ziehen „frech durch Feindes und Freundes Lande, querfeldein durch Saat und Korn" (5. A.). Seit acht Monaten schon liegt der Hauptschwarm in Böhmen und haust hier im kaiserlichen Lande ebenso wie seinerzeit der Landesfeind:

Weit herum in der ganzen Aue,
Keine Feder mehr und keine Klaue,
War's doch nicht ärger und krauser hier,
Als der Sachs noch im Land tät pochen. (1. A.)

So liegt das ganze Reich ausgeplündert und

Alle die gesegneten deutschen Länder
Sind verkehrt worden in Elender. (8. A.)

Aber auch der Soldat selbst ist darüber nicht reich geworden; wie gewonnen, so zerronnen, denn es sind zumeist „gar lockere, leichte Gesellen" (1. A.), die im flotten, leichten Leben, in nobler Freigebigkeit das leicht Gewonnene wieder dahingeben. Er ist kein ängstlicher Sparer und schaut mit Geringschätzung auf die erwerbenden Stände, auf den Bauer, den „Fröner", der „gräbt und schaufelt, solang er lebt" (Reiterlied), wie auf den Bürger, der sich mit seinen Erwerbssorgen „träg und dumm wie des Färbers Gaul im Ring herum" treibt (7. A.). „Der Nährstand soll geben!" damit der Wehrstand leben kann! (11. A.) Stolz fühlt sich der Soldat als den Herrenstand, eine „würdige Meng" von „fürnehmem Geist" (7. A.).

Der Soldat muß sich können fühlen.
Wer's nicht edel und nobel treibt,
Lieber weit von dem Handwerk bleibt. (11. A.)

Dieser Stolz wurzelt in dem Bewußtsein der denkbar größten Freiheit. „Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist", nur der Soldat allein hält sie noch aufrecht:

Der dem Tod ins Antlitz schauen kann,
Der Soldat allein ist der freie Mann. (Reiterlied.)

Aus dem Freiheitsgefühl erwächst dem Soldaten seine Überlegenheit, und zwar ganz persönlich, weil er auf sich selber gestellt, immer aufs neue sein Leben und seine Person einsetzen muß. Auf der einen Seite erscheint diese Freiheit zu Ungebundenheit entartet, aber anderseits wird sie doch auch tiefer als sittliche Handlungsfreiheit erfaßt:

Das Schwert ist nicht bei der Wage mehr.
Aber so mag mir's keiner verdenken,
Daß ich mich lieber zum Schwert will lenken.
Kann ich im Krieg mich doch menschlich fassen,
Aber nicht auf mir trommeln lassen. (11. A.)

So verbindet sich mit diesem Stolz im allgemeinen auch eine starke Berufsfreude: „kein Rock hat mir unter allen wie mein eisernes Wams gefallen." Viele haben bürgerliche Berufe und Behäbigkeit im Stich gelassen, um begeistert den Waffenrock anzuziehen, wie wir es bei dem Rekruten sehen. Dagegen ist eben wegen des stark entwickelten persönlichen Freiheitsdranges das Massengefühl, der Korpsgeist, gering entwickelt; die Kameradschaftlichkeit hat ihre engen Grenzen und geht in der Regel nicht über das eigene Regiment oder das Korps, das die gleichartigen Regimenter umfaßt, hinaus. Den Soldaten eines anderen Truppenteils zu prellen, gilt nicht als unehrenhaft, wie die Kroatenszene zeigt (2. A.). Jedes Regiment, jedes Korps, hat seinen eigenen besonderen Stolz, und zwischen den Angehörigen der verschiedenen Regimenter sind Reibereien häufig: 6. A. Karabiniere—Jäger, 7. A. Jäger—Dragoner, 10. und 11. A. Karabinier—Arkebusier. Das einzig Gemeinsame, was die Armee zusammenhält, ist der Feldherr, an ihm sind alle gleichmäßig interessiert. Von seiner Persönlichkeit hängt viel ab, nicht minder aber von seinem Glück. Wenn ihnen das eine oder das andere nicht mehr gefällt, wechseln sie ohne langes Besinnen die Partei und verkaufen sich einem andern, ohne zu fragen, für welche Sache er ficht. Die Sache, um die gefochten wird, läßt sie ganz gleichgültig, sie wird im Lager von den Soldaten auch nicht mit einem Worte gestreift. Das Ganze ist ein großes Glücksspiel; wer wagt, gewinnt, und bei wem sie am meisten gewinnen, dem vertrauen sie: zurzeit ist das Wallenstein.

2. Wallenstein in der Auffassung des Lagers. Alle stärker hervortretenden Personen des Lagers mit wenigen Ausnahmen (Kroat, Bauern und Bürger) werden in irgendeine Beziehung zu Wallenstein gesetzt, erhalten Gelegenheit, ihre Stellung zu ihm darzulegen. Dabei überwiegt weitaus die Anhänglichkeit und Ergebenheit, eigentlich sehen wir nur einen offenen Feind und Gegner, den Kapuziner, alle andern sind dem Feldherrn treu ergeben, freilich aus sehr verschiedenen inneren Gründen. Eine lange

Kette von Gefühlen von der leidenschaftlichen inneren Anteilnahme bis zur kühlen Gleichgültigkeit hat der Dichter lebendig gemacht, um das Verhalten der Menge im einzelnen zu motivieren: unbedingt treu sind die Karabiniere, enthusiastisch begeistert die Jäger („ich leb und sterb bei dem Wallenstein"), männlich dankbare Anhänglichkeit zeigen die Kürassiere, aus reinem Eigennutz im Vertrauen auf seine Fortuna folgt der Dragoner, aus klugen, geschäftlichen Erwägungen die Marketenderin, aus Bequemlichkeit dem Zuge der Masse folgend der Scharfschütz, ohne inneren Anteil, nur in ängstlich abwägendem Pflichtgefühl dient ihm der Arkebusier. Dieser Vielheit der Gesinnungen entspricht die Mannigfaltigkeit der Bezeichnungen und Namen, die man dem Heerführer gibt, ohne daß indessen nun eine Bezeichnung für eine Gesinnung oder eine Person besonders charakteristisch wäre. Hier zeigt sich vielmehr von Szene zu Szene ein ständiger Wechsel. Die meisten und eigentümlichsten Bezeichnungen für den Feldherrn hat allerdings der Kapuziner (8. A.) bereit, aber es sind überwiegend Schimpfnamen. Unstreitig die häufigste Bezeichnung im ganzen Lager ist „der Friedländer"; das ist der richtige Soldatenname des Feldherrn (häufig auch in der Ableitung „Friedländisch"; dagegen nur einmal, in der Kapuzinerrede, „Friedeland"). Verhältnismäßig selten begegnet daneben der Name „Wallenstein", außerdem zweimal in der Ableitung „Wallensteiner", merkwürdigerweise fast allein in dem 11. Auftritt (einmal in der Kapuzinerpredigt). Im übrigen heißt der Heerführer bei den Soldaten „der Herzog", „der Fürst", „der Herr", „unser Hauptmann und hochgebietender Herr", „der Feldhauptmann", „der Feldherr", „der General".

Wallensteins Vergangenheit: gegenwärtig ist ihnen nur sein ungewöhnliches persönliches Glück, sein Aufstieg vom „schlichten Edelmann" zum Herzog und alles überschattenden Machthaber: „ist nach dem Kaiser der nächste Mann" (7. A.). Aus seiner Studentenzeit läuft die Anekdote von der Karzertaufe in Altdorf um (7. A.), als Beweis für seine Umsicht und Klugheit. Von seinem doppelten Generalat verlautet nichts, doch wird es wohl stillschweigend als bekannt vorausgesetzt, da sehr ausführlich von der ersten Werbung („vor acht, neun Jahren", 1625) erzählt wird, wie er da statt zwölftausend sechzigtausend angeworben habe (11. A.), anderseits aber auch von seiner zweiten Werbung (1632) gesprochen wird (6. A.), allerdings ohne jede nähere Angabe, aber so, daß der Zeitpunkt durch die anderen geschilderten Ereignisse sich deutlich ergibt. Von seinen Kriegstaten wird aus dem ersten Generalat flüchtig die Verfolgung des Mansfelders gestreift (5. A.), die Belagerung Stralsunds zweimal abfällig bemerkt (5. und 8. A.). Sehr ausführlich wird „Beding und Pakt" mit dem Kaiser vor der Übernahme des zweiten Generalats entwickelt:

> Absolute Gewalt hat er
> Krieg zu führen und Frieden zu schließen,
> Geld und Gut kann er konfiszieren,
> Kann henken lassen und pardonnieren,

Offiziere kann er und Obersten machen,
Kurz, er hat alle die Ehrensachen,
Das hat er vom Kaiser eigenhändig. (11. A.)

Im Zusammenhang damit wird der reichsfürstlichen Stellung Wallensteins gedacht, die durch die Überlassung Mecklenburgs (1628) geschaffen wurde; „er ist ein unmittelbarer und freier des Reiches Fürst so gut wie der Bayer", hat auch das Münzrecht und darf sich in Gegenwart des Kaisers das Haupt bedecken. Seine langnachwirkende Feindschaft mit dem Bayernkurfürsten Maximilian wird gleich anfangs erwähnt (4. A.), doch ohne Angabe der Gründe. Aus dem zweiten Generalat wird nur die Schlacht bei Lützen zweimal (6. und 11. A.) und zwar das erstemal ausführlicher mit Hervorhebung seines persönlichen Verhaltens geschildert:

In der blut'gen Affär' bei Lützen
Ritt er euch unter des Feuers Blitzen
Auf und nieder mit kühlem Blut usw. (6. A.)

Doch soll dies Verhalten weniger ein Beweis für seine Tapferkeit als für seine übernatürlichen Kräfte sein, s. u. S. 243. — Seiner Familienverhältnisse wird nur ganz kurz gedacht: er ist verheiratet, hat eine unverheiratete Tochter („das fürstliche Fräulein") und einen Schwager Terschka, der als Untergeneral seine treusten Truppen, die Karabiniere, führt, Frau und Tochter sind „heute" im Lager eingetroffen.

Wallensteins Verhältnis zum Heer: „Der führt's Kommando nicht wie ein Amt, wie eine Gewalt, die vom Kaiser stammt" (6. A.). Er ist ein rechter Mann, ein Aufrechter und Freier, darum geht bei ihm

Alles nach Kriegessitt,
Hat alles 'nen großen Schnitt . . .
Es ist hier wie in den alten Zeiten,
Wo die Klinge noch alles tät bedeuten. (6. A.)

Etwas Ritterlich-Herrenmäßiges ist vom Feldherrn auf die Tüchtigsten seiner Truppe übergeströmt, sie wissen: er hält „die Soldaten nobel" (11. A.). Im Dienste ist er unerbittlich; hier sieht er auf strengen Gehorsam, aber im übrigen läßt er die Soldaten in freier Selbstverantwortlichkeit handeln:

Da gibt's nur ein Vergehn und Versprechen;
Der Order fürwitzig widersprechen.
Was nicht verboten ist, ist erlaubt. (6. A.)

So verstattet er dem Soldaten auch ein offenes Manneswort:

Das Wort ist frei, sagt der General,
Die Tat ist stumm, der Gehorsam blind. (6. A.)

Desgleichen ist er in Religionssachen tolerant: „da fragt niemand, was einer glaubt." Freilich kommt er durch eben die Weitherzigkeit bei der Geistlichkeit in den Ruf eines „muffigen Ketzers" (8. A.). Indessen wahrt er die Autorität und macht die Soldaten, indem er ihnen weitgehende Freiheit im Nichtmilitärischen läßt, freudig zum Dienst. Wie dem einzelnen, so gibt er auch den Regimentern, Korps und einzelnen Unterfeldherrn Raum zur Entfaltung besonderer Eigenart.

Der Geist, der im ganzen Korps tut leben,
Reißt gewaltig wie Windesweben
Auch den untersten Reiter mit, (6. A.)

rühmt der erste Jäger von seinem Truppenteil. Besonders herausgehoben werden die Pappenheimschen Kürassiere:

Dies Regiment hat was voraus,
Es war immer voran bei jedem Strauß,
Darf auch seine eigne Justiz ausüben
Und der Friedländer tut's besonders lieben. (11. A.)

„Aus eigener Macht" haben sich die Kürassiere den jungen Piccolomini „zum Oberst gesetzt", der gleichfalls bei dem Friedländer besonders beliebt („kann bei dem Friedländer alles machen"). In anderer Weise hat der Feldherr die fünf Regimenter seines Schwagers Terzky ausgezeichnet, indem er sich persönlich um diese Truppe und ihre Ausbildung mühte:

Hat er uns selbst doch herangezogen,
Alle Hauptleute setzt er ein. (2. A.)

Dadurch hat er sich hier eine Art Leibgarde geschaffen, die besonders an ihm hängt und ihm Treue auf Tod und Leben geschworen hat.

Aber über der Pflege der Sonderart vergißt er nicht das allen Gemeinsame und hält in straffer Hand die bunte Schar zusammen, freilich, ohne daß dies dem gewöhnlichen Mann klar und bewußt wird:

Wer hat den Nachdruck und hat den Verstand,
Den schnellen Weg und die feste Hand,
Diese gestückelten Heeresmassen
Zusammenzufügen und zu passen? — —
Sehn wir nicht aus wie aus einem Span?
Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen,
Recht wie zusammengeleimt und gegossen?
Greifen wir nicht wie ein Mühlwerk flink
Ineinander auf Wort und Wink?
Wer hat uns so zusammengeschmiedet?
Kein andrer sonst als der Wallenstein. (11. A.)

Seiner angestrengten geistigen Tätigkeit entsprechend, zeigt er empfindsame Nerven:

Muß alles mäuschenstill um ihn sein.
Den Befehl haben alle Wachen,
Denn er denkt gar zu tiefe Sachen. (9. A.)

Aber das 17. Jahrhundert war eine abergläubische Zeit, und so bringt man diese Reizbarkeit mit seinen übernatürlichen Kräften in Verbindung. In diesem Sinne meint es der Kapuziner: Wallenstein könne „den Hahn nicht hören krähn"; darin liegt der Vorwurf der Hexerei und Zauberei. Daß Wallenstein astrologische Studien betrieb, will dabei noch nicht viel sagen:

Sie sagen, er lese auch in den Sternen
Die künftigen Dinge, die nahen und fernen. (6. A.)

Das war nichts Ungewöhnliches in damaliger Zeit, nichts Unerlaubtes; darauf scheinen die Soldaten nicht viel zu geben, das war ihnen offenbar eine unsichere Wissenschaft. Dagegen sind sie fest überzeugt, nach der abergläubischen Anschauung der Zeit, daß er einen persönlichen Pakt mit dem Teufel geschlossen habe: „er hat sich dem Teufel übergeben." Das ist auch gar kein Geheimnis, im Gegenteil:

das weiß ja die ganze Welt,
Daß der Friedländer einen Teufel
Aus der Hölle im Solde hält. (6. A.)

Offenbar nur so konnte man sich sein märchenhaftes Glück, seine Macht, sein Aufsteigen zu den höchsten Würden erklären. Der Teufel hat ihm eine „höllische Salbe" verschrieben, die ihn unverwundbar macht und zum Beispiel in der Schlacht bei Lützen geschützt hat:

Durchlöchert von Kugeln war sein Hut,
Durch den Stiefel und Koller fuhren
Die Ballen, man sah die deutlichen Spuren;
Konnt ihm keine die Haut nur ritzen,
Weil ihn die höllische Salbe tät schützen. (6. A.)

Ja, vor wichtigen Entscheidungen erscheint nach dem Glauben der Soldaten der Teufel bei ihm persönlich in Gestalt eines grauen Männleins, das „bei nächtlicher Frist" durch verschlossene Türen eingeht, allen Schildwachen zum Trotz (6. A.) und den Feldherrn zum Besten berät. Auch der Kapuziner teilt diesen Aberglauben; er nennt den Feldherrn einen „Teufelsbeschwörer", der seinen Herrn und Heiland verleugnet habe. Für den Kapuziner ist das ein Grund mehr zum Hasse und Abscheu; ganz anders die Soldaten, die werden dem Feldherrn im Gegenteil um seiner höllischen Künste willen erst recht gewogen, denn sie glauben, daß er dadurch das Glück festgemacht habe und nun sie unter allen Umständen zum Siege führen müsse: „Ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um, er bannet das Glück, es muß ihm stehen." So wird seine überlegene Kunst, die Menschen und Dinge zu behandeln, in den Augen der Soldaten zur Zauberei.

Wallensteins Zukunft: Von dem unmittelbar bevorstehenden Konflikt zwischen Wallenstein und dem Kaiser haben die Soldaten im allgemeinen zunächst nur eine unbestimmte Ahnung. „Das Gemunkel und das Geschicke und von Wien die alte Perücke, die man seit gestern herumgehn sieht", all das hat die Aufmerksamen und Nachdenklichen stutzig gemacht, sie ahnen: „es ist wieder was im Werke!" Der neue Gesandte vom Hofe ist „wieder so ein Spürhund, der die Jagd auf den Herzog macht" (2. A.). Es ist offenbar nicht das erstemal, daß Differenzen zwischen Wallenstein und dem Hof ausbrechen („wieder"). Die Soldaten wissen Bescheid, wie die Leute am Hofe denken: die

Trauen uns nicht,
Fürchten des Friedländers heimlich Gesicht.
Er ist ihnen zu hoch gestiegen,
Möchten ihn gerne herunterkriegen. (2. A.)

Es wird auch gar nicht verkannt, daß das Mißtrauen des Hofes in seiner Art durchaus berechtigt ist.

Es ist ihm nicht um des Kaisers Dienst,
Was bracht er dem Kaiser für Gewinst?
Was hat er mit seiner großen Macht
Zu des Landes Schirm und Schutz vollbracht?
Ein Reich von Soldaten wollt' er gründen,
Die Welt anstecken und anzünden,
Sich alles vermessen und unterwinden. (6. A.)

Bei aller Übertreibung steckt doch mehr als nur ein Körnlein Wahrheit in dieser Auffassung. Die Geistlichkeit betreibt denn auch schon ganz offen die Entfernung Wallensteins von seinem Amte. Es muß schlimm stehen, wenn ein Mönch wie der Kapuziner im Lager des Feldherrn so wüst gegen den Feldherrn reden darf, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, ja, wenn er dabei noch Schutz durch einen Teil der Soldaten (Kroaten) erhält.

Freilich ist er uns allen ein Stein
Des Anstoßes und des Ärgernisses,
Und solang der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, wird nicht Friede im Land.

Der Mönch deckt seine Karten ganz offen auf, und die Soldaten mochten auch ganz gut wissen, wer seine Hintermänner waren („uns allen"), die ihn vorgeschickt hatten. Bei dieser fühlbaren Spannung wirkt dann die neue Maßregel, die Abkommandierung der 8000 Reiter wie ein Blitz: „Und wie lang wird's stehen an, so nehmen sie uns auch noch den Feldhauptmann." Sie sehen die Gefahr jetzt mit einemmal alle und erschrecken darüber. Sie begreifen die Ursachen: „'s ist eine Verschwörung, ein Komplott" und malen sich die Folgen schrecklich aus:

Wer hilft uns dann wohl zu unserm Geld?
Sorgt, daß man uns die Kontrakte hält? ...
Es wird alles bankerott.
Viele von den Hauptleuten und Generalen
Stellten aus ihren eignen Kassen
Die Regimenter, wollten sich sehen lassen.
Und die alle sind um ihr Geld,
Wenn das Haupt, wenn der Herzog fällt. (11. A.)

Die Materialisten denken nur an das Materielle, selbst der erste Kürassier („werden uns den Brotkorb höher hängen"). Um das drohende Unheil abzuwenden, beschließen sie das Promemoria und geben sich gewissermaßen das Gelöbnis:

Daß wir zusammen wollen bleiben,
Daß uns keine Gewalt noch List
Von dem Friedländer weg soll treiben,
Der ein Soldatenvater ist. (11. A.)

Es ist noch keine Rebellion, aber es ist doch wie fernes Wetterleuchten derselben. Das Heer stellt sich in dem Konflikt schützend vor seinen Feldherrn. Wird es ihn, den sieggewohnten Sohn des Glücks, abermals zum

Siege führen? Wird am Ende der pfiffige Wachtmeister mit seiner Prophezeiung Recht behalten:

Unser Hauptmann
Ist nach dem Kaiser der nächste Mann,
Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt,
Denn noch nicht aller Tage Abend ist. (7. A.)

Wird Wallenstein sich behaupten und am Ende noch höher steigen? Nach der Auffassung und dem Geiste des Lagers erscheint es nicht unmöglich.

3. Die Charaktere. Am stärksten beteiligt an den Geschehnissen ist der Wachtmeister, er ist vom 2. Auftritt bis zum Schluß immer auf der Bühne, wenn er auch an manchen Szenen nur als Zuschauer beteiligt ist. Sein Charakter ist am reichsten entwickelt. Von seiner Vorgeschichte erfahren wir wenig; er stammt aus Eger (11. A.), hat vor dreißig Jahren bei Köln am Rheine als Gemeiner gestanden (7. A.), muß also schon ein Mann in höheren Jahren sein, sicher der Älteste unter den auftretenden Lagergenossen. Sein erfahrungsreiches Leben verschafft ihm denn auch im Verein mit seiner höheren Rangstellung ein sichtliches Übergewicht über die Kameraden. Zwar wird sein höherer Rang im kameradschaftlichen Verkehr auffallend wenig betont, von ihm selbst nur gegenüber dem Rekruten (7. A.), von den anderen nicht einmal in der Anrede (nur die Marketenderin V. 723), aber er wird doch stillschweigend respektiert, z. B. in der Art, wie man ihm Platz macht und zuhört, wenn er zu reden anfängt. Aber es gibt noch ein Drittes, was ihn über die Kameraden alle hinaushebt, das ist seine persönliche Beziehung zum Feldherrn. Er steht bei Wallensteins Leibgarde, den Karabinieren des Grafen Terzky, und hat oft den Dienst bei der Person des Feldherrn gehabt, wie er es von dem Vorfall in Brandeis erzählt (11. A.). Er hat seine Worte oft gehört („So sagt er, ich hört's wohl einigemal, ich stand dabei", 6. A.) und gut gemerkt. Er weiß Bescheid über allerhand kleine Eigentümlichkeiten des Feldherrn, seine astrologischen Studien (6. A., wennschon er hier den Astrologen Seni, das „graue Männlein" für eine übernatürliche Erscheinung hält), über seine „kitzlichten Ohren", die den Hahnenruf und das Katzengeschrei nicht leiden mögen (9. A.) usw. Das könnte er vom Wachestehen haben. Aber er weiß mehr und Besseres, er hat einen tiefen und richtigen Blick in die schwierigen politischen Verhältnisse getan, er kennt den „Beding und Pakt" mit dem Kaiser (11. A.), das Verhältnis zum Bayernfürsten (3. A.), die Gesinnung gegen den Fürsten bei Hofe (2. A.), er durchschaut die gegen den Fürsten gerichteten Ränke und merkt die „böse Falle", die hinter dem neusten Befehle steckt (11. A.). All das zeigt ihn als einen Mann, der nicht nur offene Augen, sondern auch einen klugen Verstand hat, der das Beobachtete richtig zu verknüpfen weiß. Er ist ein Staatsman im kleinen, auch darin, wie er die Menschen zu nehmen versteht, wie er sich gegenüber dem Kapuziner klug zurückhält (8. A.), gegenüber dem Neuling, dem Rekruten, die Überlegenheit des Ve-

teranen herauskehrt (7. A.), von dem kecken Jäger wiederholt allerhand Dreistigkeiten ruhig einsteckt und bei der grundsätzlichen Auseinandersetzung mit ihm im 6. Auftritt zur rechten Zeit einlenkt, vor allem aber, wie er die Entrüstung der Soldaten über den kaiserlichen Befehl in Wallensteins Interesse geschickt ausnutzt. Zugleich zeigt er hier bei der entscheidenden Beratung (11. A.), wie auch schon vorher in der Rekrutenszene, entschieden die Gabe einer behaglich breiten volkstümlichen Beredsamkeit. Er versteht es, seine Gedanken in längerer Rede klar und mit anschaulichen Beispielen („zum Exempel") zu entwickeln. Nach der Mode der Zeit ist seine Rede reich an Fremdwörtern („das resoluteste Korps", „praktibel, „respektieren", „Tempo", „Affär", „Fortuna" usw.), ohne doch damit überladen zu sein. Unverkennbar ist er bestrebt, sich gewählt und würdig auszudrücken, wie er sich ja auch vor Beginn seiner Rede öfter gravitätisch in Positur setzt. Aber gerade dabei zeigt sich auch wieder die Beschränktheit seiner Natur. Etwas Lehrhaftes, Schulmeisterlich-Dünkelhaftes ist ihm eigen („das Befehlbuch"). Er hat eine große Vorstellung von seiner Person, von seinem Wissen, und läßt das andere gern merken: „ich weiß aber besser, wie's damit ist" (V. 371); „ich sehe weiter als ihr alle" (V. 717); „das wißt Ihr schlecht" (V. 857). Im Drill ergraut, hat er in seiner Korporalstätigkeit so oft den Respekt vor der höheren Autorität vertreten müssen, daß ihm dieser Respekt zur zweiten Natur geworden ist, daß er ihm nun einen komisch übertriebenen Wert beilegt. Am stärksten wird das deutlich an seinem inneren Verhältnis zu Wallenstein. Sein Feldherr ist das höchste, was es für ihn gibt; an ihm hängt er mit einer ebenso blinden Treue und Ergebenheit wie der Kroate an seinem „Pfäfflein". Nicht nur Wallensteins Befehle („Mandate", 10. A.), sondern auch seine gelegentlich hingeworfenen Worte haben für ihn unumstößliche Geltung und werden von ihm als Autorität ausgespielt: „dies urkundlich seine Worte sind" (6. A.), „aber pflegt der Feldherr zu sagen" (11. A.). Wallenstein ist in all seinem Tun sein Meister und Vorbild: „der feine Griff und der rechte Ton, das lernt sich nur um des Feldherrn Person" (6. A.). So hat er ihm vieles „glücklich abgeguckt", ist stolz darauf und fühlt sich wohl dabei. Daß er in seiner subalternen Autoritätsanbetung eines der wertvollsten männlichen Güter eingebüßt hat, die frische, freie Initiative, die Fähigkeit, aus eigener Überlegung tatkräftig zu handeln, kommt ihm nicht in den Sinn. Während des ganzen Lagers erscheint er nur reflektierend, beobachtend, anstachelnd, beratend, aber alles Handeln, alle männliche Tatkraft geht von anderen aus.

Sein Gegenstück ist der erste Jäger. Überwiegt bei dem Wachtmeister der kombinierende Verstand, so steht der Jäger ganz unter der Herrschaft des Gefühls. Um uns diesen Charakter recht verständlich zu machen, hat uns der Dichter seine Herkunft und seinen Lebensgang sehr genau, am genausten von allen Gestalten des Lagers entwickelt. Selbst seinen Namen hat er verraten. „Der lange Peter" stammt aus Itzehoe in Holstein (5. A.) und ist offenbar besserer Leute Kind; sein Vater war

wohl Kaufmann und hat ihm eine gute Schulbildung gegeben. Aber der Sohn ist aus der Lehre, der „Schreibstub" (6. A.), also wohl dem Kontor, entlaufen und hat „seines Vaters goldne Füchse in Glückstadt in einer lustigen Nacht" mit den Soldaten verspielt und verpraßt (5. A.). Drauf hat er „die Feder vertauscht mit der Kugelbüchse" und als Landsknecht es bei vielen Herren probiert (Schweden, Ligisten, Sachsen), bis er endlich bei Wallenstein im Holkschen Jägerkorps fand, was er suchte: die rechte Freiheit sich auszutoben („Freiheit ist des Jägers Element", 11. A.). Die Freiheit erst macht ihm das Leben lebenswert. Unbändiger Lebensdrang steckt in diesem Durchgänger:

Flott will ich leben und müßig gehn,
Alle Tage was Neues sehn,
Mich dem Augenblick frisch vertrauen,
Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen. (6. A.)

Er kennt keine Reue, er kennt keine Sorge, er ist ganz auf den Augenblick eingestellt. „Des Lebens Angste, er wirft sie weg ... das Leben brauset, die Jugend schäumt, frischauf, eh der Geist noch verdüftet" (11. A.). Ein glücklicher Leichtsinn umspielt seine trotz aller Erlebnisse noch jugendliche Gestalt. Alles Grübeln ist ihm fremd, und erst durch die entgegengesetzte Art des Wachtmeisters kommt es ihm zum Bewußtsein, mit wie wenig, im Grunde allzuwenig Überlegung er durch das Leben gegangen ist:

Das fiel mir mein Lebtag nimmer ein,
Hab mich immer nur treiben lassen. (11. A.)

Hier liegt seine moralische Schwäche. Wenn der lockere Geselle trotzdem eine sympathische Gestalt ist, so kommt das vor allem daher, daß er bei all seinen Streichen doch eine gewisse Grenze instinktiv nicht überschritten hat: „übers Leben geht noch die Ehr" (11. A.). Mag er sich oft im Strudel verloren haben, er hat sich nicht weggeworfen und die Selbstachtung nicht verloren. Etwas Abgeschliffenes liegt bei allem Ungebändigten in seiner Natur. Die natürliche Roheit, die bei dem zweiten Jäger ziemlich unverhüllt zutage tritt, ist bei ihm, wohl durch Abstammung und Erziehung, gemildert und abgetönt zu einem tollen Übermut, der keine andere Autorität anerkennt als die energische männliche Persönlichkeit. Darum liebt er den Friedländer, darum verspottet er den Wachtmeister. Selbst ein Freund von tollen Streichen hat er auch liebevolles Verständnis für die tollen Streiche anderer: er zeigt dieselbe Anteilnahme an den galanten Abenteuern der Marketenderin (5. A.) wie an den Studentenstreichen des Feldherrn (7. A.). In draufgängerischer Unternehmungslust ist er überall dabei, beim Tänzchen mit der Marketenderin (8. A.) wie bei der Keilerei im Zelt (9. A.). Immer ein belebendes und fortreißendes Element, trägt er auch bei der Beratung in der letzten Szene wesentlich zum Ergebnis der Handlung bei.

In der Mitte zwischen den beiden gegensätzlichen Gestalten steht der erste Küraſſier. Er vereinigt die umsichtige Überlegung des Wachtmeisters mit der Tatkraft des ersten Jägers. Sehr zutreffend bezeichnet

Körner (Brief an Schiller vom 25. Juni 1797) den ersten Kürassier und den ersten Jäger als „die zwei poetischen Menschen" gegenüber dem „prosaischen Wachtmeister". Er erscheint erst im letzten Auftritt, erlangt hier aber sofort einen entscheidenden Einfluß. Über seine Herkunft erfahren wir wenig. „'S ist ein Wallon." Seine Familie hat er selbst nie gekannt:

Wer ich bin? ich hab's nie können erfahren,
Sie stahlen mich schon in jungen Jahren. (11. A.)

Früh ist er auf eigene Füße gestellt worden, hat schon als Kind die rauhe Schule des Lebens erfahren. Als Soldat hat er vielen Herren gedient:

Ich bin weit in der Welt rum kommen,
Hab alles in Erfahrung genommen.
Hab der hispanischen Monarchie
Gedient und der Republik Venedig
Und dem Königreich Napoli;
Aber das Glück war mir nirgends gnädig.

Eine wehmütige Resignation hat sich infolge der harten Lebensschicksale seiner bemächtigt. Die Flüchtigkeit und Nichtigkeit der irdischen Güter ist ihm wohlbekannt, ihn treibt nicht Ehrgeiz, nicht Genußsucht. In früher Selbstverantwortung hat er Selbstzucht üben lernen. Der Dienst in dem Eliteregiment der Pappenheimer mag dazu noch ein übriges getan haben. In diesem Regiment, wo ganz besonders an den Stolz und das Ehrgefühl des gemeinen Mannes appelliert wird, mag es ihm vollends zum Bewußtseine gekommen sein: den höchsten Wert im Leben geben wir uns selbst; wir sind nur das, „wofür wir uns halten in unserm Herzen", dafür müssen wir aber auch mit ganzer Kraft eintreten. Und das tut er: „der macht kurze Arbeit, ist resolut," gleich bei seinem ersten Auftreten, wie er dem Scharfschützen den Begriff der soldatischen Ehre praktisch klar legt. Die Ehrenhaftigkeit ist für ihn das höchste Gut, ihr ordnet er alles andere unter; fast führt er die Ehre etwas reichlich im Munde: „der Soldat muß sich können fühlen . . . was hat er an Gut und Wert, wenn der Soldat sich nicht selber ehrt?" Um die Ehre handelt es sich für ihn auch bei der Frage, ob man dem Befehl des Kaisers gehorchen solle: „was Teufel, wir sind nicht ihre Hunde"; „der Soldat jetzt um seine Ehre ficht"; „eben weil wir gern in Ehren seine (d. i. des Kaisers) tüchtige Reiter wären, wollen wir nicht seine Herde sein." Darin, daß er mit Leib und Seele Soldat ist, berührt er sich mit dem Wachtmeister und dem ersten Jäger, mit dem letzteren auch in der Wertschätzung der Freiheit:

Frei will ich leben und also sterben,
Niemand berauben und niemand beerben
Und auf das Gehudel unter mir
Leicht wegschauen von meinem Tier. (11. A.)

Aber bei näherem Zusehen ist seine Freiheit eine ganz andere, viel tiefer erfaßte als die des ersten Jägers. Er deutet sie selbst als sittliche Freiheit im Geiste der Humanität: „kann ich im Krieg doch mich menschlich fassen, aber nicht auf mir trommeln lassen." Ganz frei ist in diesen

schweren Zeiten keiner, aber als Soldat hat er noch am ehesten die Möglichkeit, sein sittliches Wollen zu verwirklichen, seinen inneren Wert herauszustellen, seine Ehre zu wahren. Durch seine Ehrenhaftigkeit und seine Entschlußkraft wird er zum Führer der Masse. Von leidenschaftlicher Erregung über die neuste Anordnung des Kaisers („nein, das geht nicht, wir laufen fort") ringt er sich durch zu einer immer besonneneren Betrachtung der Lage („wir stehen alle für einen Mann") und gelangt am Ende, zwischen Recht und Pflicht klug abwägend, zu dem Plane des Promemorias, das ganz nach seinem Vorschlage angenommen wird.

Neben diesen drei Soldatenfiguren steht, wenn auch nicht ebenbürtig, so doch den andren Troß überragend, die Marketenderin, die Gustel aus Blasewitz. Wie die Frau in diese Soldateska geraten ist, verschweigt der Dichter, vielleicht aus Abenteuerlust, vielleicht aus unbeherrschter Leidenschaft. Sie war einst hübsch — „was haben die Herren vom Regiment sich um das niedliche Lärvchen gerissen" (5. A.). Aber Soldatenliebe ist nicht von Bestand, und in dem wilden Treiben ist ihre Schönheit bald verblüht („das stellt sich dar"). Aber sie war so klug, das rechtzeitig selbst zu merken; mit frischer Energie hat sie sich auf das Geschäft geworfen und trotz mannigfacher Schicksalsschläge als kluge Rechnerin behauptet. Daß sie auch heute noch voller Lebenslust steckt, zeigt ihr Tänzchen mit dem Rekruten (8. A.), obschon auch dabei heiteres Temperament und Berechnung sich mischen. Derb und ohne Zimperlichkeit weiß sie jeden und jedes zu nehmen. Mit derbem Scherzwort tut sie ihre verfehlte Vergangenheit ab (5. A.), ohne Gewissensbedenken nutzt sie ihre Nichte, „das kleine Schelmengesichte", als Anziehungskraft für ihr Zelt, mit guter Lungenkraft gibt sie ihrer Entrüstung über den betrügerischen Bauern Ausdruck (9. A.), mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt sie, in deren Schuldbuch „die halbe Armee" steht, die Entwicklung der Dinge nach Bekanntwerden des neusten kaiserlichen Befehls, — immer versteht sie ihren Vorteil trefflich wahrzunehmen, aber ohne Kleinlichkeit und Engherzigkeit. Am Ende wird sie sogar spendabel; obwohl sie „erst seit gestern zurück aus Flandern" (11. A.) ist und längere Zeit nach dem Stralsunder Unglück der friedländischen Armee entfremdet war, wird doch auch sie von dem Korpsgeist der Truppe ergriffen und mit fortgerissen. Am Ende liegt ja der geplante Schritt der Regimenter in ihrem Interesse; nur wenn Wallenstein im Amte bleibt, kann er ihr zu ihrem Gelde verhelfen. So sind Klugheit und persönlicher Anteil bei ihr allenthalben eng vermischt.

Die anderen Gestalten des Lagers tragen nur geringe individuelle Züge, am stärksten noch der schlaue Bauer, der ehrlich-ängstliche erste Arkebusier und der fanatisch-leidenschaftliche Kapuziner. Gewiß hat jede Gestalt des Lagers bis herunter zu denen, die nur einen einzigen Satz sprechen, wie der Ulan und die Aufwärterin, ihr besonderes Gepräge, und es ist bewundernswert, wie der Dichter oft nur durch kleine Stilmittel diese Unterschiede herausgebracht hat, ohne sich der Charakteristik durch andere zu bedienen (Ulan, Konstabler, Soldatenschulmeister usw.). Indessen sind

diese Personen doch vornehmlich als typische Vertreter ihrer Gattung gedacht. Es ist schon auffällig, daß der Dichter nur überhaupt drei Personen des ganzen Lagers mit einem individuellen Einzelnamen ausgezeichnet hat, die Marketenderin, den ersten Jäger und den Bauernjungen (Emmerich), alle anderen tragen nur Gattungsbezeichnungen. Dazu kommt der auffällige Parallelismus in der Vorführung der Gestalten, die Vorliebe des Dichters, für jede Gattung zwei Vertreter zu stellen, von denen der zweite sich wie ein blasses Schattenbild des ersten ausnimmt: so erscheinen zwei Bauern, zwei Karabiniere, zwei Jäger, zwei Kürassiere, zwei Arkebusiere, zwei gewerbstätige Frauen (Marketenderin und Aufwärterin), zwei Bürger (da der Rekrut ja eben erst im Begriff steht, ins Heer einzutreten). Vereinzelt tritt eigentlich nur der Kapuziner auf, aus guten Gründen, da hier durch eine zweite gleichartige Figur die Wirkung bedeutend abgeschwächt worden wäre. Bei den Kroaten, den Scharfschützen und den Dragonern läßt der Dichter die Anzahl unbestimmt, doch leuchtet auch hier gelegentlich die Vorliebe für die Zweizahl hervor (im 11. A.).

4. Der Bau. Das Ziel der Handlung ist Zusammenschluß der Soldaten zu gemeinsamem Handeln für den vom Wiener Hof bedrohten Feldherrn. Die Handlung vollzieht sich in vier Schritten oder Szenengruppen:

1. Szenengruppe, 1.—4. Auftritt. Exposition oder Vorbereitung; Bestimmung von Ort und Zeit: Lager vor Pilsen, nach dem Falle von Regensburg, Anfang 1634. Ziel der Handlung: „Sie fürchten des Friedländers heimlich Gesicht, möchten ihn gerne herunterkriegen, aber wir (d. h. die Truppen) halten ihn aufrecht, wir." Hauptperson und geistiger Leiter der Handlung zugunsten Wallensteins: der Wachtmeister.

2. Szenengruppe, 5. und 6. Auftritt. Zuwachs durch die zwei Holkschen Jäger. Zusammenschluß der Karabiniere und Jäger in der gemeinsamen Begeisterung für Wallenstein.

3. Szenengruppe, 7. und 8. Auftritt. Retardierender Bestandteil. Versuch von Wallensteins Gegnern, Stimmung gegen den Feldherrn zu machen; gemeinsame Abwehr durch die feldherrntreuen Truppen.

4. Gruppe, 9.—11 Auftritt. Die Nachricht von dem neusten Befehl des Kaisers und seinem Versuch, die Macht Wallensteins zu teilen. Abwehrmaßregel der Truppen: gemeinsamer Zusammenschluß unter Führung des ersten Kürassiers; Beschluß eines Promemorias, „daß wir zusammen wollen bleiben, daß uns keine Gewalt noch List von dem Friedländer weg soll treiben."

Neben dieser Haupthandlung geht eine auffällig große Zahl von Nebenhandlungen her: der Betrug des Bauern, der die erste und letzte Szenengruppe verbindet, die Prellung des Kroaten in der ersten Szenengruppe und die Rekrutenweihe in der dritten. Auch das Wiedersehen zwischen dem ersten Kürassier und der Marketenderin in der zweiten Szenengruppe steht in keiner unmittelbaren Beziehung zur Haupthandlung. So wird also die Haupthandlung sehr häufig und geradezu planmäßig unterbrochen, denn es herrscht ein förmlicher Parallelismus, ein regelmäßiger

Wechsel zwischen den Auftritten der Haupthandlung und denen der Nebenhandlungen, wenigstens innerhalb der ersten drei Szenengruppen: der Haupthandlung dienen hier der 2., 4., 6. und 8. Auftritt, dagegen sind der 1., 3., 5. und 7. Auftritt episodischer Art. In der letzten Szenengruppe ist die Anordnung nur äußerlich etwas anderer Art: der 9., 10. und der Anfang des 11. Auftritts führen hier die Nebenhandlung des betrügerischen Bauern zu Ende; der Hauptteil des 11. Auftritts bringt dann die Höhe und den Schluß der Haupthandlung. Dieser Parallelismus ist sicher nicht zufällig, sondern vom Dichter beabsichtigt. Er wollte auf diese Weise die Buntheit und Abwechslung des Lagerlebens, sein ununterbrochenes Auf und Ab, deutlich machen.

5. Die Sprache. Da die auftretenden Personen ohne Ausnahme der großen Masse angehören, so mußte der Dichter auch in der Sprache sich dem Tone dieser Masse anzupassen suchen. Das erreichte er einmal durch gewisse stilistische Eigentümlichkeiten. Dahin gehört die Weglassung des Subjekts (mußt dich nur recht erbärmlich stellen V. 15, möcht's doch nicht für ein andres geben V. 933), die Umschreibung des Prädikats durch tun (so wie ich jeder denken tut V. 1017, sie täten sich just gegen Magdeburg rüsten V. 268), der sogenannte Dativus ethicus (solange der tut walten, denk ich euch an kein Entlaufen V. 307 f., in der blutgen Affär ritt er euch auf und nieder V. 355 f.), der pleonastische Zusatz des Possessivpronomens zum Genitivus possessivus (des Teufels sein Angesicht V. 740, auf der Fortuna ihrem Schiff V. 420), doppelte Negation (das disputiert ihm niemand nicht) u. ä. Ein anderes Mittel war die entsprechende Wortwahl: So wurden bevorzugt die volkstümlichen Ausrufe- und Flickwörter (eben, just, schier, gar, wahrhaftig), derbe Wendungen der Umgangssprache, die sonst im Schriftdeutsch nicht üblich sind (wollt es eben nirgends mehr flecken V. 280, ist er bei Troste V. 475, es ist nicht ganz ohne V. 627, Prost Mahlzeit! V. 767, alles andere täten sie nudeln V. 958), die einfachen Verben statt der zusammengesetzten (er kanzelt uns selbst wohl vom Gaul herunter V. 261, tät die Welt mit seinem Kriegsruhm füllen V. 445), die anschaulichen bildlichen Wendungen statt der Abstrakta (ein rechter Kerl sich dran spiegeln mag V. 468, wer hat uns so zusammengeschmiedet? V. 804, wir wollen uns fest in Böhmen pflanzen V. 834), die sprichwörtlichen bildlichen Wendungen überhaupt (werden uns den Brotkorb höher hängen V. 998, hat auch einen großen Stein im Brett V. 1039) u. v. a. Volkstümlich ist auch der häufig angewandte Parallelismus, daß derselbe Begriff oder Gedanke doppelt durch verschiedene Wendungen ausgedrückt wird, wie in der Rede des ersten Jägers:

Lief ich darum aus der Schul und Lehre,
Daß ich die Fron und die Galeere,
Die Schreibstub und ihre engen Wände
In dem Feldlager wiederfände?
Flott will ich leben und müßig gehn usw. (6. A.)

Ähnlich in der Rede des Kapuziners:

Es ist eine Zeit der Tränen und Not,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder. ...
Das schreibt sich her von euern Lastern und Sünden
Von dem Greuel und Heidenleben,
Dem sich Offizier und Soldaten ergeben. (8. A.)

Oder des Wachtmeisters:

Wer hat den Nachdruck und hat den Verstand,
Den schnellen Witz und die feste Hand,
Diese zerstückelten Heeresmassen
Zusammenzufügen und zu passen? (11. A.)

Mit dem Volkstümlichen berührt sich zum Teil das archaisch-altertümelnde Element. In der Anrede braucht der Dichter neben dem vertraulichen „Du" und dem höflicheren „Ihr" auch häufig das steife förmliche „Er"; so erzt der Wachtmeister, z. B. den Konstabler (4. A.) und den Rekruten (7. A.), aber auch im Zwist wird die Anrede „er" gebraucht zwischen Dragoner und Jäger (7. A.) und vom Arkebusier zum Dragoner (11. A.). Verhältnismäßig sparsam ist der Dichter mit altertümlichen Wortformen (fürnehm V. 41, gulden V. 73, fürwitzig 317, daß V. 444) und Deklinationsformen (auf der Leipziger Messen V. 122, einen saubern Spitzen V. 188, aus seiner Kassen V. 276, in der Wüsten V. 544, von der wahren Lehren V. 598); es ist sicher nicht zufällig, daß die angeführten Deklinationsformen alle im Reim stehen. Eine altertümliche Wortstellung steht V. 858: er ist ein unmittelbarer und freier des Reiches Fürst. Ganz besonders hat der Dichter zur Bereicherung des Sprachkolorits die Fremdwörter herangezogen, deren Benutzung durch den Dreißigjährigen Krieg in erschreckender Weise zunahm. Die Fremdwörter verteilen sich auf alle Personen, auf die Soldaten wie auf den Bauern und Geistlichen, am häufigsten sind sie in der Rede des ersten Jägers und des Wachtmeisters. Einige Fremdwörter scheinen schon ganz eingebürgert und gebräuchlich, wie just, Kompliment, Korps, Respekt u. a. Die Mehrzahl dagegen wird nur einmal und dann gewöhnlich an wichtiger Stelle, sehr häufig sogar im Reim, gebraucht; das deutet darauf hin, daß das Fremdwort als etwas Besonderes, Besseres vom Sprecher empfunden wurde (sonst aber muß man mich mit nichts weiter inkommodieren V. 252, die Wege sind noch nicht praktikabel V. 109, das kommt von der Desperation V. 652 usw.). Nicht selten ist auch hier Parallelismus angewandt, derart, daß das deutsche Wort an zweiter Stelle erklärend daneben steht (so ein Bramarbas und Eisenfresser V. 601, sein Genie, ich meine, sein Geist V. 209) oder häufiger derart, daß das Fremdwort verstärkend hinter das deutsche Wort tritt (nach Lust drin walten und kommandieren V. 738, 's ist eine Verschwörung, ein Komplott V. 814, sein Beding und Pakt V. 846, das ist doch seltsam und sehr apart V. 867).

Bei dem Versuch, die einzelnen Personen auch in ihrer Rede individuell abzutönen, ist der Dichter zwar lange nicht so weit gegangen, wie wir es in dem modernen Drama sehen, immerhin ist der Versuch für

das klassische Drama beachtenswert. Erstens hat er den Dialekt herangezogen, allerdings nur in wenigen Fällen. Die Marketenderin führt er sogleich als Obersächsin ein (I freilich, Mußjö V. 125) und den ersten Arkebusier läßt er schwäbeln (liebe Herrn, bedenkt's mit Fleiß, 's ist des Kaisers Will und Geheiß). Daß der Dichter gerade diese beiden Mundarten wählte, ist aus seinem Lebensgang wohl verständlich; die schwäbische war seine eigene und die sächsische hatte er in Leipzig und Dresden hinreichend kennen gelernt. Ferner ist der Kroat noch als Österreicher gekennzeichnet (nix, nix, V. 93; bleib da, Pfäfflein, fürcht dich nit, sag dein Sprüchel V. 615 f.). Doch begnügt sich der Dichter in allen drei Fällen mit einem leichten mundartlichen Anhauch. Öfter sind die Personen durch ihre Wortwahl charakterisiert, wie der rohe Ulan (da trink, du Hund! V. 53), aber auch die Marketenderin, der selbst in der Erregung (9. A.) kein unedles Wort entschlüpft. Dazu gesellen sich die Abstufungen in Rhythmus und Tonfall; wie sind hier allein der langsame Konstabler, der gravitätische Wachtmeister, der flotte Jäger, der kollernde Mönch unterschieden.

Die verschiedenen *Formen der Rede* sind von der langen Einzelrede bis zur Stichomythie vertreten, doch fehlt der Monolog im Sinne des Selbstgesprächs. Die längste Einzelrede ist die des Kapuziners. Sonst sind die Reden meist von Zwischenbemerkungen durchbrochen, wie die Belehrung des Wachtmeisters über die Absichten des kaiserlichen Befehls (11. A.) usw. Rein *epische* Berichte begegnen nur vereinzelt und betreffen Einzelschicksale, wie die Erlebnisse der Marketenderin (5. A.), die Lebensschicksale des ersten Jägers (6. A.). Häufiger sind *lyrische* Einlagen. Die Rede des zweiten Jägers im 6. Auftritt und die des ersten Kürassiers im 11., beide über das Soldatenlos, haben starken lyrischen Schwung, mehr als das kleine wenig sagende Soldatenlied, das der Rekrut singt (7. A.). Den lyrischen Gipfelpunkt bildet jedoch das Schlußlied.

Die *Verse* des Lagers bezeichnet man als Knittelverse. Es fehlt ihnen der regelmäßige Wechsel zwischen Hebung und Senkung; jeder Vers hat vier betonte Silben, die Zahl der unbetonten und schwachbetonten Silben dagegen ist unbestimmt und wechselt von Vers zu Vers:

Seid mir doch still! was will das heißen?
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Der Kroat es ganz anders trieb.
⏑ – ⏑ – – ⏑ –

Am freisten ist metrisch die Kapuzinerpredigt behandelt:

Sind wir Türken, sind wir Antibaptisten? . . .
– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Als hätte der allmächtige Gott
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Das Chiragra, könnte nicht drein schlagen.
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑

Zugrunde liegt der vierhebige Vers unserer älteren deutschen Literatur, wie er sich z. B. in Hans Sachsens Fastnachtsspielen noch regelmäßig findet. Durch die Renaissancepoesie und Opitzens poetische Reform war er in Mißkredit gekommen; man bevorzugte den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung, während der alte freie Vers den Pritschmeistern und Bänkelsängern überlassen blieb und höchstens für scherzhafte Wirkungen noch verwandt wurde. Erst die neuere Dichtung seit Gottsched, die auch Hans Sachs wieder zu Ehren brachte, suchte den Knittelvers für die ernste Dichtung zurückzugewinnen. Allen voran ging Goethe in seinem Faust, dessen Fragment 1790 erschien. Ihm folgte Schiller im Lager (vgl. Saran, deutsche Verslehre, S. 320 ff.). Der Reim ist in der Regel gepaart, und zwar überwiegt der stumpfe Reim den klingenden, öfter begegnet auch Dreireim, z. B. V. 81 ff.:

Aber wir halten ihn aufrecht, wir,
Dächten doch alle wie ich und ihr!
Unser Regiment und die andern vier.

Ebenso ist die Reimverschlingung nicht selten, z. B. gekreuzte Reime V. 65 ff., 373 ff. usw., verschränkte Reime V. 270 ff. Offenbar verfuhr der Dichter dabei absichtlich sehr zwanglos. Das leichte Versmaß, das sich spielend jeder Lage und Gestalt anpaßte, sollte auch seinerseits dazu helfen, das Bunte und Wechselnde des Lagerlebens abzuspiegeln.

6. **Die Bedeutung des Vorspiels.** „Man könnte fragen, welcher Gattung der Kunst ‚Wallensteins Lager' angehört. Ein eigentliches Drama ist es trotz des Dialogs ja nicht. Schiller hatte die Balladenzeit noch nicht lange hinter sich. Offenbar ist das Vorspiel im Grunde ein dialogisiertes Lied, in dem die Stimmung jenes Krieges ausgesungen wird. Nacheinander setzen die vielen Stimmen ein bis zum mächtigen Chor. Ein Männerchor schließt mit innerer Notwendigkeit alles ab. Dem Ganzen der Tragödie steht es, so sehr es geistreich herangeschlungen ist, als eine selbständige eigene Welt gegenüber, selbst im ästhetischem Sinn, wohl vordeutend auf das Kommende, aber doch von niederem Ton und Leben, als das, was nun folgt." So faßt Kühnemann (a. a. O. S. 449) sein Urteil über das Werk zusammen. Zweifellos ist es nicht so leicht, die Gattung des Werkes eindeutig zu bestimmen, indessen da Schiller selbst (im Briefe an Körner vom 30. September 1797) meint, das Lager könne „ein Lustspiel heißen", so haben wir keinen Anlaß, dieser Meinung ohne zwingende Gründe entgegenzutreten. An humoristischen Szenen und komischen Wirkungen ist das Stück zweifellos sehr reich. In Anbetracht des reichen geschichtlichen Hintergrundes wäre das Stück genauer ein geschichtliches Lustspiel zu nennen. Hier ist im Grunde alles öffentliches Leben, und zwar soldatisches, politisches, weltgeschichtliches Leben, an dem jede einzelne von den handelnden Personen Anteil hat; hier ragt das große geschichtliche Leben in das Kleinleben nicht nur von ferne hinein, wie in dem Lustspiel „Minna von Barnhelm", hier ist vielmehr das Leben auf der Bühne ein Stück von dem Leben auf der großen Bühne der Weltgeschichte, ein Stück

Dreißigjähriger Krieg selbst, wie ihn kein Historiker, nur die Phantasie des Dichters wieder vor unsern Augen Wirklichkeit werden lassen kann.

Schwierig und noch mehr umstritten ist die Frage nach dem Verhältnis, in dem dies Vorspiel zu den übrigen Teilen der Wallensteindichtung steht. Ohne Zweifel ist es, wie es heute vorliegt, eine kleine abgeschlossene Dichtung für sich, die auch ohne die folgende Tragödie wirkt, aber eine solche Dichtung zu schaffen, war schwerlich der erste Zweck, sicherlich nicht der letzte des Dichters. Man sollte meinen, der Dichter habe im Prolog zum Lager sich eigentlich klar und eindeutig genug darüber ausgesprochen, welche Bestimmung er dem Vorspiel im Rahmen des Ganzen zugedacht hatte. Da heißt es von dem Helden der gesamten Dichtung:

Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.
Darum verzeiht dem Dichter, wenn er euch
Nicht raschen Schritts mit einemmal ans Ziel
Der Handlung reißt, den großen Gegenstand
In einer Reihe von Gemälden nur
Vor euren Augen abzurollen wagt.
Das heut'ge Spiel gewinne euer Ohr
Und euer Herz den ungewohnten Tönen;
In jenen Zeitraum führ' es euch zurück,
Auf jene fremde kriegerische Bühne,
Die unser Held mit seinen Taten bald
Erfüllen wird.

Ganz ähnlich äußert sich Schiller in einem Briefe an Iffland (vom 14. Oktober 1798, also unmittelbar nach der Weimarer Aufführung), daß das Stück „ein Bild von Deutschlands Zuständen im Dreißigjährigen Krieg gebe, die Disposition der Regimenter für und gegen den Feldherrn zeige und bestimmt sei, den Grund zu zeichnen, auf welchem die wallensteinische Unternehmung vorgehe." Mit anderen Worten: der Dichter empfand, wie fern seiner Zeit und seinen Zuhörern die wilde Zeit des Dreißigjährigen Krieges sei und wie schwer sie im Rahmen der Tragödie selbst verständlich zu machen sei. „Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann; ich kann das Objekt, worauf er ruht, nicht zeigen, und ebensowenig das, wodurch er fällt; das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser", so ließ er sich zu Körner aus, als er mit der Ausarbeitung der Dichtung begann (Brief vom 28. November 1796). Im Vorspiel fand er das Mittel, uns diese „Base" doch noch vors Auge zu bringen. Wir sehen das Heer, wir fühlen die Stimmung des Heeres, wir sind Zeugen, wie Anhänglichkeit und Begeisterung für den Feldherrn die Stimme des Hasses zum Schweigen bringen, wie die Mehrzahl für ihn Partei ergreift. Soldatentum und Wallenstein sind die beiden Hauptthema des Lagers; indem der Dichter die wichtigsten Soldatentypen in Worten oder Tat dazu Stellung nehmen läßt, macht er uns diese Base anschaulich, anschaulich auch in ihrer versteckten Zwiespältigkeit; vgl. Denecke a. a. O. S. 46: „Der Grundgedanke von Wallensteins

Lager ist Begeisterung für den Soldatenstand, und erst daraus abgeleitet auch für Wallenstein. Es muß das Eintreten der Soldaten für Wallenstein, besonders die Abfassung des Promemorias, als auf unabsichtlicher Selbsttäuschung beruhend aufgefaßt werden: sie glaubten, für Wallenstein zu schwärmen, und schwärmten doch nur für ein mehr oder weniger eigennütziges Ideal vom Soldatenstand." Das ist freilich nur vorsichtig angedeutet und wird erst im Verlaufe der Tragödie recht deutlich; zunächst liegt die andere Seite zutage: „das Lager nur erkläret sein Verbrechen."

Hinter dieser allgemeinen Einführung tritt die andere Aufgabe, die man dem Stück oft zugewiesen hat, zurück: das Stück solle die Exposition zur nachfolgenden Tragödie bilden. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß nahezu alles, was das Lager an Handlung bringt, in der Exposition des zweiten Stückes, der Piccolomini, von neuem vorkommt. Daraus geht klar hervor, daß das Lager als Exposition der Tragödie kein notwendiger Bestandteil der Gesamtdichtung ist. Es kann für die Exposition nur verstärkend wirken, indem vieles rascher von den Zuhörern der Tragödie aufgefaßt wird, weil sie durch die Lagerbilder schon einen vorbereitenden Blick in diese Welt getan haben. Daß der Dichter auch an diese Wirkung gedacht hat, ist nicht zu bezweifeln. Es wird schon durch die eigenartigen Zusammenhänge klar, die er zwischen den wichtigsten Soldatentypen des Lagers und den Unterführern Walleinsteins in der Tragödie hergestellt hat. In den meisten Soldatenfiguren sehen wir, ohne das zunächst zu ahnen, vergröberte Nachbilder ihrer Generäle. Wie Wallenstein sich im Wachtmeister widerspiegelt, so Isolani in seinen Kroaten, Max Piccolomini im ersten Kürassier, Tiefenbach im ersten Arkebusier, Butler im ersten Dragoner. Nur die Jäger scheiden hierbei aus, da ihr General Holk bereits tot ist. Dieser Parallelismus ist psychologisch durchaus verständlich, der Geist der Führer bildet nicht nur die Truppe, sondern auch den einzelnen Mann. Ähnliche versteckte Vordeutungen finden sich im Lager noch mehr (z. B. V. 980 ff. Vorbereitung auf den Tod Maxens unter den Rosseshufen seines eigenen Regiments); sie dienen sicherlich dazu, die Bande zwischen Vorspiel und Tragödie unmerklich fester zu knüpfen, aber für die Exposition des Ganzen haben sie doch nur eine untergeordnete Bedeutung.

II. Die Wallenstein-Tragödie.

Literatur: K. Reuß, Die Stellung des Max Piccolomini in der Wallensteindichtung. Progr. Pforzheim 1884. — F. Hann, Die Schicksalsidee in Schillers Wallenstein. Progr. Klagenfurt 1884. — W. Bornemann, Der dramatische Plan im Wallenstein, Lehrproben und Lehrgänge 1910. — Gloel, Der seelische Gehalt von Schillers Wallenstein. Zeitschr. f. d. deutsch. Unterr. XXI, 169 ff. — R. Hiecke, Die Charaktere des Wallenstein. Ges. Aufsätze. Hamm 1864, S. 256 ff. — Carl Weis, Die tragische Idee in Schillers Wallenstein und das Verhältnis des Max-Thekla-Dramas zur Gesamthandlung. Zeitschr. f. d. deutsch. Unterr. XXIX, S. 126 ff. — Außerdem siehe die Literatur oben S. 2 und S. 210.

A. Zur Darbietung.

1. Die Piccolomini. In fünf Aufzügen.

Erster Aufzug.

I. Szenengruppe: 1. und 2. Auftritt.

1. Auftritt. Das Spiel setzt sogleich lebhaft ein: Illo begrüßt die beiden eben eingetroffenen Generale auf dem Rathaus zu Pilsen; bei dieser Gelegenheit werden allerhand Nachrichten ausgetauscht. Scheinbar absichtslos springt das Gespräch hin und her, von einem zum andern, doch wird auf diese Weise vor uns eine Fülle wichtiger Tatsachen und persönlicher Beziehungen aufgedeckt, die zum Verständnis der folgenden Handlung nötig sind.

Der Schauplatz der Handlung: Aus dem Lager vor Pilsen werden wir jetzt mitten hinein in diese Stadt versetzt, in das Rathaus am Markt, in welches wie in die Kirchen das Lagerleben sich fortsetzend hineinzieht. Der Zeitpunkt: V. 24. „Es sind jetzt zehen Jahre, als wir bei Dessau mit dem Mansfeld schlugen." Ungenaue Angabe; der Kampf an der Dessauer Elbbrücke fällt in den April 1626, bei wörtlicher Ausdeutung ergäbe sich also das Jahr 1636, das ist aber unmöglich. Über den Mansfeld s. oben S. 220 zu L. 5. V. 32 „Die Fürstin Friedland und die Prinzessin treffen diesen Vormittag noch ein" zeigt, daß die Handlung an demselben Tage spielt wie die Handlung des Lagers (vgl. L. 2 V. 57 f.), im Januar 1634, und zwar am Vormittag. Allgemeine Lage: ein Feldherrntag; die Obersten von mehr als 30 Regimentern sind von Wallenstein hierher berufen. „Auch Frau und Tochter ruft der Fürst hierher, er ruft hier viel zusammen." Von Wien ist als kaiserlicher Abgesandter „dieser Questenberger" mit „neuen saubern Forderungen" des Kaisers eingetroffen.

Zur Einführung der drei Generale: Alle drei sind geschichtliche Persönlichkeiten. Christian Illo (1585—1634), eigentlich Ihlow, deutscher Herkunft, aus einem altadligen Geschlecht der Mark Brandenburg. Ein geborener Soldat, von größter Energie und Tapferkeit, zähester Aus-

dauer und zugleich seltener Beweglichkeit des Geistes, stieg er durch militärische Verdienste (hervorragenden Anteil an der Schlacht von Breitenfeld) schnell empor zu immer höheren Ehren bis zur Stellung eines kaiserlichen Feldmarschalls, erlangte auch, vornehmlich durch Gewalttätigkeiten und Erpressungen in Feindesland, ein großes Vermögen, das ihm gestattete, sich an der Werbung und Aufstellung von Regimentern zu beteiligen. Anfangs dem Generalissimus als aufgeblasener Schwätzer und Urheber mannigfacher Verhetzungen unter den Befehlshabern wenig angenehm, wurde er später, besonders seit dem Wiedereintritt Wallensteins in die Stellung eines Oberfeldherrn, mit Terzky dessen vornehmster Vertrauter. So teilte er auch das Geschick der beiden in der Mordnacht zu Eger. In dem Auftritt erscheint er von vornherein als der geschäftige Vertreter Wallensteins; mit Geschick vertritt er die Interessen des Oberfeldherrn. Joh. Ludw. Graf Isolani (Insulanus), angeblich aus dem alten und vornehmen Geschlecht der Lusignan in Cypern (1586—1640), bedeutend für die Geschichte des Heerwesens als Schöpfer der leichten Kavallerie (Kroaten, ursprünglich von der Nationalität so genannt, dann, wie die Ulanen, Bezeichnung für eine ganze Waffengattung), ein tapferer Soldat und unter rechter Oberleitung auch ein brauchbarer Führer. Er entschied den Sieg über E. v. Mansfeld an der Dessauer Brücke, teilte die Niederlage bei Breitenfeld, war im Lager von Nürnberg wie keiner gefürchtet, nahm an dem Verheerungszug der holkischen Scharen im Vogtlande teil und stellte bei Lützen nach dem Fall Pappenheims die Schlacht auf einige Zeit wieder her. Im Jahre 1632 hatte ihn der Kaiser zum „obersten Kommandanten über alles kaiserliche Kriegsvolk zu Roß kroatischer Nation und leichter Pferde" ernannt; von Wallenstein war er mit Gütern reich belohnt worden. Der Dichter zeichnet ihn als verwegenen, beutelustigen Reiteroffizier („sechshundert Wagen griffen mir die Kroaten noch auf"), von großer Liebenswürdigkeit in der Form, redegewandt, aber als einen schlechten Rechner und unverbesserlichen Schuldenmacher („der Fürst will meine Kreditoren kontrahieren . . . das ist nun das drittemal"). Walter Buttler, aus dem vornehmen Geschlechte der „Butler", d. h. der Schenken von Irland, aber aus verarmter Familie, daher nicht imstande, mit eigenem Gelde Truppen zu werben und einer Kriegspartei zuzuführen, sondern angewiesen, von unten auf zu dienen (vgl. die eingehende Beschreibung seines Werdeganges, die der Wachtmeister gibt L. 7 V. 440 ff.). Er nahm Kriegsdienste auf dem Festlande, zeichnete sich in denselben aus und erhielt vom Kaiser das Kommando über ein meist aus Irländern bestehendes Dragonerregiment. In der Zeichnung seines Charakters ist der Dichter ebenso wie bei Isolani von der Geschichte abgewichen, doch fällt ihm in der Tat die Ermordung Wallensteins zur Last. Vom Kaiser dafür in den Grafenstand erhoben fiel er schon Ende 1634 in den Kämpfen in Süddeutschland. Seine Einführung in das Drama wird zu einem kleinen inhaltreichen Einzelbilde. Er wird von zwei Seiten, von Gallas und von Wallenstein, umworben. Seine Ernennung zum Generalmajor durch Wal-

lenstein, die Notwendigkeit der noch ausstehenden Bestätigung durch den Kaiser, das Verhalten Buttlers in dieser Lage decken die souveräne und gleichwohl abhängige Macht Wallensteins auf, sowie den darin liegenden inneren Widerspruch. Das Gegenbild zu der „neuesten Verbindlichkeit des Fürsten" wird das schnöde Ränkespiel Wallensteins, das Octavio Piccolomini später enthüllt (T. II, 6). Im Gegensatz zu den beiden andern, die sich frisch und zwanglos äußern, zeigt Buttler eine unverkennbare, kühl abwägende Zurückhaltung. Jedes Wort von ihm ist abgewogen. So erscheint er als ein ebenso ehrgeiziger wie berechnender Charakter. — Zu besserem Verständnis des eigentlichen Verhältnisses, in welchem die Feldherren in finanzieller Beziehung sich Wallenstein gegenüber befanden, vgl. Ranke a. a. O. Kap. 12: „Die Obersten sorgen für Rekrutierung und Ausrüstung der geworbenen Mannschaften . . . Für ihre Schadloshaltung bürgte ihnen der allgemeine Heerführer. Die Obersten bildeten zugleich eine Korporation von Staatsgläubigern, an deren Spitze der General stand, welcher die größten Ausgaben gemacht hatte und als der Unternehmer, gleichsam der Impresario des Krieges erschien." Auf dem ersten Tage in Pilsen (12. Januar) vor der Unterzeichnung des Reverses erklärte Illo: „was solle aus den Obersten werden, die ihre Regimenter aus ihrem eigenen Vermögen errichtet, vollzählig gemacht und mit Waffen versehen im Vertrauen auf das Wort des Generals, der ihnen für den Ersatz ihrer Kosten eine Belohnung gutgesagt; sie würden alle ruinierte Leute sein, wenn er sie verließe" (Ranke, Kap. 13). — Es ist vom Dichter stark unterstrichen, daß beide Generale, Buttler wie Illo, sich Wallenstein gegenüber sehr verpflichtet fühlen, daß also ihre Anhänglichkeit an den Feldherrn wesentlich selbstischen materiellen Interessen entspringt. In diesem Sinne bearbeitet sie auch Illo: „Der Kaiser gibt uns nichts — vom Herzog kommt uns alles, was wir haben."

Der „Katalog" der Obersten: Der Dichter gibt hier nur Namen; die Mehrzahl der Genannten tritt jedoch später bedeutsam hervor. Terzky schon L. 2, V. 84 erwähnt, mit seinem richtigen Namen Adam Erdmann Graf Terzka, hatte die Schwester der Herzogin von Friedland, eine Gräfin Harrach, zur Gemahlin. Er war ein Mann erfolgreicher Werbungen und befehligte damals fünf Kürassierregimenter, zwei zu Fuß und ein Dragonerregiment, die er selbst zusammengebracht hatte. Er verdankte zunächst diesem Erfolg sein Ansehen bei Wallenstein, wurde dann aber auch mehr und mehr Vertrauter bei den mannigfachen diplomatischen Verhandlungen, welche dieser schon kurz vor der Schlacht bei Breitenfeld und nach derselben mit Gustav Adolf selbst anknüpfte, sowie bei den anderen, die mit den Sachsen (Arnim) im Januar 1632 in Aussig und im Frühjahre 1632 im schlesischen Lager stattfanden, endlich auch bei der neuesten Annäherung Wallensteins an die Schweden und Sachsen im August 1632. Er ist eine der Hauptpersonen der Tragödie, in den Sturz Wallensteins eng verflochten. — Tiefenbach, mit seinem richtigen Namen Rudolph Freiherr von Teuffenbach, Unterfeldherr Wallensteins während seines ersten

Generalats (1625—30); 1634 war er nicht mehr im Dienst. Der Dichter ist hier von der Geschichte abgewichen; er läßt Tiefenbach, der P. II und IV persönlich auf der Bühne erscheint, die deutschen Regimenter kommandieren. — Colalto, Graf, aus Mantua, † 1630, also zur Zeit der Handlung bereits tot, vom Dichter jedoch in den folgenden Aufzügen wie Tiefenbach als Nebenfigur verwendet. — Götz, Johann Graf von, † 1645, aus dem Lüneburgischen, diente erst den Protestanten, trat aber 1626 zu Wallenstein über; er spielt im Drama nur eine sehr untergeordnete Rolle. — Maradas, Don Balthasar Graf von, ein Spanier (geb. in Valencia, † 1638 in Prag), der früh in kaiserliche Dienste getreten war und sich bis zum Feldmarschall emporschwang. Ihm gehörte die reiche Herrschaft Frauenberg bei Budweis, die der Sammelplatz für die an der Militärverschwörung gegen Wallenstein Beteiligten wurde. Er war ein Feind Wallensteins, und hat an seinem Sturz mitgearbeitet. Auch im Drama gehört er zu den angesehensten Generalen, tritt P. II und IV persönlich auf, aber ohne sich dabei besonders hervorzutun. — Hinnersam, eigentlich John Henderson, Dragoneroberst, der aus schwedischen Diensten herübergekommen war; er wird nur dies einemal im Drama erwähnt. — Sohn und Vater Piccolomini; nur der Vater ist eine historische Figur. Octavio Piccolomini, aus einem zu Siena in Toskana ansässigen alten Geschlecht geboren 1599, war also zur Zeit von Wallensteins Tod erst 35 Jahre alt. Anfangs in spanischen Diensten, kam er dann mit den Truppen, welche der Großherzog von Toskana dem Kaiser im böhmischen Aufstand zu Hilfe geschickt hatte, über die Alpen und fand seit 1627 Aufnahme in das kaiserliche Heer, und zwar nicht nur als kaiserlicher Oberst, sondern auch als General der Leibgarden des Generalissimus, deren Kern zweihundert Lanzenreiter bildeten, die Piccolomini persönlich zu kommandieren hatte. Er verdankte diese Auszeichnung außer wirksamen Empfehlungen auch dem Umstande, daß nach Aussage der Astrologen die „Nativität" Piccolominis in allen ihren Einzelheiten überaus günstig lautete. An den folgenden Feldzügen beteiligte er sich mit wechselndem Glück und tat sich besonders in der Schlacht bei Lützen hervor. „Ein blaues schwedisches Regiment warf Graf Piccolomini mit der kaiserlichen Reiterei nach dem wütendsten Kampfe zu Boden. Zu sieben verschiedenen Malen wiederholte dieser treffliche General den Angriff; sieben Pferde wurden unter ihm erschossen, und sechs Musketenkugeln durchbohrten ihn. Dennoch verließ er das Schlachtfeld nicht eher, als bis ihn der Rückzug des ganzen Heeres mit fortriß" (Schiller im Dreißigjähr. Krieg). Er war ein glänzender Reiterführer von peinlichem Diensteifer und erwarb sich den Ruf, daß er eher sterben als seinen Posten verlassen würde. Zugleich war er zur Übernahme diplomatischer Aufgaben befähigt und in solchen erprobt; er verstand es, mit den entgegengesetzten Persönlichkeiten intime Verbindung zu pflegen. Bei dem Sturz Wallensteins wirkte er hervorragend mit. Nach den neueren Forschungen (Schweizer, S. 246 ff.) trägt er daran die Hauptschuld. Ein Gnadengehalt von 100 000 Gulden

und die böhmische Herrschaft Nachod belohnten ihn für seine dabei geleisteten Dienste. Nach Wallensteins Tod wurde er einer der hervorragendsten kaiserlichen Heerführer; auch in der Schlacht von Nördlingen zeichnete er sich aus, trat vorübergehend wieder in spanische Dienste und hatte zuletzt den Oberbefehl über die ganze kaiserliche Armee. Der König von Spanien verlieh ihm 1639 den Fürstentitel. Er starb 1656 kinderlos. Der „Max" des Dramas ist eine Erfindung, die der Dichter aus verschiedenen Gründen benötigte, nicht zuletzt, um das große Motiv des Konfliktes zwischen Vater und Sohn auch in dies Drama zu verweben. — Gallas, Matthias Graf von, aus dem Geschlecht des niederen Lehensadels in Welschtirol, geb. 1584 wahrscheinlich in Trient, zeichnete sich frühzeitig im Felde aus, anfangs unter den ligistischen, dann unter den kaiserlichen Fahnen, durchlief die Stufenleiter eines immer höheren Ranges (Reichsfreiherr, Reichsgraf) und immer höherer militärischer Würden bis zum Feldmarschall. Durch das kaiserliche Patent vom 24. Januar 1634 wurde das Oberkommando über die kaiserlichen Truppen an ihn übertragen. Mit diesem Patent und dem Dekret betr. die Absetzung Wallensteins in der Tasche, bewegte sich Gallas eine Zeitlang mitten im Lager und hinterließ, als er Pilsen verließ, einen Armeebefehl, daß die kaiserliche Armee allein seinen, Aldringens und Piccolominis Befehlen nachzukommen habe. Nach der Ermordung Wallensteins mit Gütern aus der Beute, vor allem mit der Grafschaft Friedland-Reichenberg selbst belohnt, wird er die militärische Hauptstütze der kaiserlichen Partei, erlangt im Siege bei Nördlingen den Höhepunkt seiner kriegerischen Laufbahn, war aber nicht genial genug, den Kriegsruhm zu behaupten. Er wurde schließlich wegen Unfähigkeit als „Heerverderber" zweimal, 1639 und 1645, vorübergehend seiner Würden entsetzt und starb, an Leib und Seele gebrochen, den Kommandostab von sich werfend, 1647 nach schwerem Leiden in Wien. Vgl. die Charakteristik bei Ranke, Kap. 14: „er sei von den friedländischen Generalen der ruhigste und feinste gewesen, unübertrefflich in der Verbindung militärischer und diplomatischer Tätigkeit, ein Mann von Einsicht und Resolution". In der Tragödie tritt er im Gegensatz zur Geschichte sehr zurück. Manches von seiner geschichtlichen Rolle hat der Dichter in klug berechneter Vereinfachung auf Octavio Piccolomini übertragen. — Aldringer, mit seinem richtigen Namen Johann Aldringen (1588—1634), aus Diedenhofen im Luxemburgischen, der Heimat der Wallonen, anfangs in spanischen und italienischen Diensten, dann im kaiserlichen Heere und eine der Hauptstützen Wallensteins. Er half den Sieg an der Dessauer Brücke entscheiden und zeichnete sich im Lager vor Nürnberg aus. Ein Schwager von Gallas, war er einer der ersten, der von Wallenstein abfiel; er wurde vom Kaiser für seine Treue reich belohnt, unter anderem mit der Herrschaft Teplitz. Im Drama tritt er noch hinter Gallas zurück und wird meist nur im Zusammenhang mit diesem genannt.

Zwei von den im „Katalog" genannten Offizieren werden im folgenden Gespräch durch nochmalige Erwähnung besonders herausgehoben.

Max Piccolomini wird uns durch das lebhafte Interesse, das Isolani an ihm nimmt, und durch die Schilderung seiner ersten Heldentat nahe gebracht. Seine Tat ist bezeichnend für seinen Charakter (Heroismus), für sein Verhältnis zum Vater (er rettet diesem mit eigner Todesgefahr das Leben) und für seine Heldenlaufbahn, die mit einer heroischen Tat auch enden soll. Sein Helden-Werden wird eines der Motive des ganzen Wallenstein-Dramas. So wirkt das Wort: „jetzt soll der Kriegsheld fertig sein" auf uns mehr wie eine Frage; die Antwort gibt der Schluß des Ganzen; die schwersten inneren Kämpfe sind nötig, diesen Kriegshelden in Wahrheit fertig zu machen. Die Mitteilung Illos, daß Max die fürstliche Familie aus Kärnten hierher geleitet habe, ist das erste Glied einer langen Reihe, die die Verbindung der Familien Wallenstein und Piccolomini zum Ziel hat; Vorbereitung auf den 5. Auftritt. — Der andere im folgenden nochmals erwähnte Offizier ist Gallas. Dadurch, daß das Gespräch noch einmal auf die eigenartige Stellungnahme dieses Generals zu der Versammlung der Obersten zurückgeleitet wird, weist der Dichter bedeutsam auf die stille Gegnerschaft dieses Mannes hin und läßt uns den geheimen Riß im Heere ahnen, den dann der 3. Auftritt bestätigt.

Der Schluß des Auftritts deutet den vollen Ernst der Lage an. Die „neuen saubern Forderungen" des „Questenbergers", von denen schon im Lager mehrfach die Rede war, werden nicht näher dargelegt, doch ahnen wir einen Zusammenhang zwischen ihnen und der Zusammenberufung der Obersten. Eine entscheidende Auseinandersetzung zwischen Wallenstein und dem Kaiser scheint bevorzustehen, bei der es sich für den Herzog wie für seine Offiziere um Stellung und Dasein handelt. Sehr bedeutsam ist die Äußerung Illos, daß der Herzog „von seinem Recht gewißlich nicht", eher vielleicht „vom Platze" weichen werde. Eine derartige versteckte Drohung muß die Offiziere erschrecken. Das ahnungslose Schlußwort Buttlers soll sich erfüllen, freilich in ganz anderer Weise, als er denkt.

2. Auftritt: Persönliche Einführung Octavio Piccolominis und Questenbergs. Gerhard von Questenberg, aus einem Kölner Geschlecht, das nach Prag übersiedelte, trat früh in den Dienst des Wiener Hofkriegsrats (Kriegsministeriums), dessen Seele er nach seinen bedeutenden Geistesgaben und seiner unermüdlichen Arbeitskraft allmählich wurde. Er wußte sehr geschickt zwischen seiner kaiserlichen Behörde und dem Generalissimus zu vermitteln und gewann zu diesem bald eine besondere Vertrauensstellung. Er war Zeuge des Sieges Wallensteins an der Dessauer Brücke und wurde von dem Sieger damit betraut, die dort erbeuteten Fahnen und Standarten dem Kaiser in Wien zu Füßen zu legen. Er blieb mit Wallenstein auch nach dessen Absetzung in ununterbrochenem Schriftwechsel und vermittelte in Znaim (an der Thaya in Mähren) den Wiedereintritt desselben in die Stellung eines Generalissimus. An der Aufrichtung, wie früher der ersten, so nun der zweiten Armee hatte er hervorragenden Anteil. Die zur Erschütterung der Stellung Wallensteins

von Wien aus unternommenen Schritte erschütterten auch Questenbergs Stellung; er wurde schließlich nach Pilsen gesandt mit der kaiserlichen Forderung an Wallenstein, die Winterquartiere in Böhmen zu räumen: „es beständen allerhand Skrupeln bei fremden Potentaten, daß der Kaiser gleichsam einen corregem an der Hand und in seinen eigenen Landen keine freie Disposition mehr übrig habe." Questenberg blieb im Lager von Pilsen von Mitte Dezember 1633 bis Anfang Januar 1634 und führte die Unterhandlungen auch hier als aufrichtiger Vermittler ohne Arglist und Verschlagenheit. Er setzte dem Hof an der Hand von Tatsachen die Unmöglichkeit auseinander, den geforderten Winterfeldzug auszuführen, warnte den Kaiser nachdrücklich vor Gegenmaßregeln und wünschte noch im letzten Augenblick eine Verständigung zwischen diesem und Wallenstein herbeizuführen. Von der Beute der Wallensteinschen Herrschaft empfing er nach dessen Tode keinen Anteil, sah sich vielmehr eine Zeitlang zurückgesetzt, wurde dann aber von neuem ein gesuchter Ratgeber Ferdinands II., wie auch Ferdinands III. „Seine Pflichttreue, seine Erfahrung, vor allem seine über allen Zweifel erhabene Rechtlichkeit und geschäftliche Tüchtigkeit machten ihn dem Kaiser unentbehrlich." Er starb im Jahre 1646. (Hallwig, Allg. Deutsche Biogr. 27, S. 43.) In der Dichtung steht er dem Helden nicht so wohlwollend und unparteiisch gegenüber, sondern erscheint als einseitiger bureaukratischer Vertreter des Wiener Hofes und seiner Interessen. Der Dichter faßte in Questenberg die verschiedenen Gesandten zusammen, die der Hof in diesen Monaten nach Pilsen schickte.

Im Eingang eine Reihe höfischer Komplimente Piccolominis und Questenbergs, darauf berechnet, die beiden neugekommenen Generale Buttler und Isolani zu gewinnen. Questenberg, der Nichtsoldat, lobt die ideale Seite des Krieges, der, weltzerstörend, und an sich ein negatives Bild des Erhabenen, auch zu einem positiven Bilde des Erhabenen werden kann, wenn eine große schöpferische Natur wie Herzog Friedland, ihm etwas von seinem hohen Geiste mitzuteilen und dadurch selbst zu etwas Schöpferischen zu machen versteht. Das völlige Schweigen der drei Generale zu den Komplimenten kann zunächst ebensowohl ehrfurchtsvolle Zurückhaltung wie kühle Ablehnung ausdrücken. Erst das folgende Gespräch offenbart die wahre Gesinnung der Generale; Illo, der bei den Komplimenten leer ausgegangen ist, eröffnet die Auseinandersetzung, indem er Questenberg durch höhnische Bemerkungen reizt. Dadurch läßt sich Questenberg eine zwar immer noch allgemeine, aber doch allen sofort verständliche Umschreibung seines „heutigen Auftrags" entreißen: er solle Böhmen „befrein von seinen Freunden und Beschützern", d. h. die Armee zum Verlassen Böhmens bewegen. Auch weiterhin führt Illo die Auseinandersetzung mit Questenberg in der Hauptsache allein, nur gelegentlich sekundiert von Buttler und Isolani. Die Erinnerung an die Ohnmacht des von gierigen „Landschmarutzern" umlagerten Kaisers und an die „allgemeine Fäulnis" wird zu einer Hinweisung auf das innere

Recht der Machtstellung Wallensteins. Es ist Aufgabe des ganzen Wortgefechtes, das Ineinandergreifen von Recht und Unrecht beider Parteien aufzudecken: Blutegel, welche Volk und Land aussaugen, am Hofe wie im Heere; dort die Unfähigkeit eines umständlichen Feder- und Pfaffenregiments der in die politischen und diplomatischen Händel sich einmischenden Beichtväter und Kapuziner (vgl. die Kapuzinerpredigt L. 8), hier die tatkräftig, aber auch gewaltsam durchgreifende Souveränität einer großen Persönlichkeit; bei Wallenstein „Vatersorge" im Dienste für die Truppen, aber auf Kosten der übrigen Stände, bei dem Kaiser die Verpflichtung, für alle Stände das gleiche Herz zu haben; dort das Recht des Degens, hier das Recht auch des Pfluges; dort das Recht einer genialen schöpferischen Feldherrnnatur und einer durch ihn geschaffenen, belebten und allein auch gezügelten Kriegsmacht, welche in furchtbarer Unabhängigkeit über ganz Deutschland bis zur Kaiserburg in Wien gebietet und um so gefährlicher ist, als sie aus vaterlandslosen Fremdlingen besteht, denen allein der Dienst Haus und Heimat ist, und die einzig der Feldherr zu einem Volk zusammenbindet; hier die Autorität des Kaisers als des Trägers der höchsten gesetzlich und staatlich berechtigten Herrschergewalt in Deutschland. Mit diesen Gegensätzen wird der schwere Konflikt deutlich bezeichnet, der in dem widerspruchsvollen, auf die Dauer unhaltbaren Verhältnis eines autonomen, im Grunde jedoch untergebenen Feldherrn und eines souveränen, in Wirklichkeit aber ohnmächtigen Kaisers gegeben ist, und dessen verhängnisvolle Schärfe durch die Gegenüberstellung gekennzeichnet wird: „von dem Kaiser nicht erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn; .... vom Wallenstein erhielten wir den Kaiser erst zum Herrn." Imperator oder Kaiser, Militärdiktatur oder Monarchie: das ist die Frage; ihre Beantwortung wird zu einem Hauptmotiv des ganzen Dramas. Die Anfänge des großen Konflikts werden auf den gefährlichen Schritt des Hofes zurückgeführt, der einem Mann wie Wallenstein solche Freiheit gab. So war von vornherein eine verhängnisvolle Verflechtung der Verhältnisse gegeben. Der Konflikt tritt aus der abstrakten Allgemeinheit in die nächste Wirklichkeit und wird zu einem drohenden durch die Frage, ob der Generalissimus seine souveräne Macht mit einem Genossen teilen, vielleicht sogar durch einen Nebenbuhler sich verdrängen lassen soll. Die Frage Imperator oder Kaiser wird zur anderen: Wallenstein oder des Kaisers Sohn (V. 205 f.). Mit dem „Kinde" V. 207 ist der jugendliche, damals 26 Jahre alte Ferdinand (III.), König von Ungarn, gemeint. Er wurde in der Tat Wallensteins Nachfolger. Der Streit gipfelt in der langen Rede Buttlers, die in ihrer wuchtigen Schärfe nach dem bisherigen Wortgeplänkel wie ein Keulenschlag wirkt. Sie ist das Muster einer charakterisierenden Schilderung, die als Katalog der Wallensteinischen Streitkräfte den Katalog der Wallensteinschen Offiziere im vorigen Auftritt ergänzt, und als Schilderung der unerhörten Übermacht Wallensteins zugleich ein wesentlicher Bestandteil der Exposition. Nun tritt Octavio vor. Er hat nach den ersten einführenden Worten völlig geschwiegen und sich jeder Parteinahme in dem Streite enthalten, um so mehr fällt jetzt sein

warmes Eintreten für Buttler auf. Eine Verständigung zwischen den Streitenden findet nicht statt, die trennenden Gegensätze sind unüberbrückbar. Der Abgang der drei Generale wird durch das Eintreffen der fürstlichen Reisegesellschaft veranlaßt; abermaliger Hinweis auf Max Piccolomini und seine Beschützerrolle. Illos letzte Worte vor seinem Abgang, seine Erinnerung Octavios, „daß wir vor Mittag noch mit diesem Herrn beim Fürsten uns begegnen", bereitet die spätere Handlung vor und weist auf die große Audienzszene P. II, 7 hin.

Einzelnes: Beiträge zur Vorgeschichte: V. 106 ff. Zur Zusammenkunft in Znaim (Dezember 1631) war Questenberg in Begleitung zweier anderer kaiserlicher Räte erschienen, des Grafen von Werdenberg und des erst später (P. II, 2) genannten Fürsten von Eggenberg. Der letzte leitete in Wirklichkeit die Verhandlungen, die Wallensteins zweites Generalat zur Folge hatten. Die von Illo angeführte Niederlage Tillys bei Rain am Lech (1632) war erst nach der Zusammenkunft in Znaim. — V. 151 ff. Martinitz und Slavata waren die kaiserlichen Statthalter Böhmens, die zu Beginn des 30jährigen Krieges von dem aufständischen böhmischen Adel aus dem Fenster der kaiserlichen Burg zu Prag gestürzt worden waren. Illos Behauptung, daß die Gnadengaben, die der Kaiser auf diese beiden Männer häuft, „allen guten Böhmen zum Ärgernisse" gereichen, ist ein drohender Hinweis auf die heimliche Feindschaft des böhmischen Adels gegen die kaiserliche Politik. — V. 229. Doppeladler, Löwe und Lilien sind die Wappenbilder der drei europäischen Kriegsmächte jener Zeit, Österreichs, Schwedens und Frankreichs. — V. 234 f. Das schöne Gleichnis ist verfrüht (Anachronismus), da der Blitzableiter erst im 18. Jahrhundert (1752) erfunden worden ist. — V. 265. Daß Buttlers Kühnheit dem Kaiser bei einem furchtbaren Aufstand der Besatzung die Hauptstadt Prag gerettet habe, ist eine freie, aber feinsinnige Erfindung des Dichters; die Tat beleuchtet aufs neue Buttlers energischen Charakter und bereitet Künftiges vor, indem sie die militärische Wichtigkeit der Hauptstadt und das schwankende Verhalten ihrer Besatzung unterstreicht. Um den Besitz von Prag wird später auch zwischen dem Kaiser und Wallenstein gerungen werden, und Buttler wird (T. III, 10) der Bote der für Wallenstein so verhängnisvollen Nachricht, daß diese Stadt ihm verloren und zum Kaiser übergegangen sei.

Ergebnis: Die wichtigsten Generale Wallensteins werden uns teils persönlich (Illo, Buttler, Isolani, Octavio), teils durch die Schilderung anderer (besonders Gallas und Max Piccolomini) vorgeführt. Es herrscht Gewitterstimmung; der Zwiespalt zwischen Wallenstein und dem Kaiser drängt zu einer Entscheidung (Versammlung der Obersten, Erscheinen des kaiserlichen Gesandten mit „neuen sauberen Forderungen"). Die Mehrzahl der Generale scheint aus materiellen selbstischen Gründen zu Wallenstein hinzuneigen: in einer scharfen Auseinandersetzung mit dem Gesandten ergreifen drei von den vier anwesenden Generalen die Partei Wallensteins, kein einziger verteidigt die Sache des Kaisers.

II. Einzelszene: 3. Auftritt.

Meinungsaustausch Questenbergs und Octavios über die Lage. In rückhaltlosen Geständnissen wird die große Gefährdung der kaiserlichen Sache aufgedeckt. Unter dem Eindruck der vorangegangenen Auseinandersetzung mit den drei Generalen ist Questenberg stark erregt und sieht sehr trübe. Ihm gegenüber ist Octavio von auffallender Ruhe und Sicherheit. Höhepunkt von Questenbergs Klage ist die Schilderung V. 319 ff. „Weh uns! usw.", Ergänzung zu Buttlers Schilderung im vorigen Auftritt. Ergebnis: dreiviertel der Armee trotzen zügellos; „der Fürst ist Kaiser"; „sein unbestrafter Trotz wird unsre Ohnmacht schimpflich offenbaren"; alles „deutet auf einen nahen Ausbruch der Empörung". Die Erklärung ihrer Entstehung: unsere eigene Verblendung hat diese Lage geschaffen (Geständnis der eigenen Schuld), hat in eine allzu starke Versuchung, die auch dem besseren Mann gefährlich hätte werden müssen, das schlimm verwahrte Herz des Mannes gebracht (Milderung der Schuld Wallensteins). Demgegenüber führt Octavio folgendes an, als geeignet, die Hoffnung der kaiserlichen Partei wieder aufzurichten: die Macht des Gewissens, das vor dem Äußersten, dem Verrat, zurückbeben wird, die Treue Gallas' und Aldringers, die dämonische Verblendung Wallensteins, welche den Feind an seiner Seite nicht merkt, ja diesem des Gegners Schritte selbst entdeckt, endlich die damit gegebene Möglichkeit, den Gegner völlig zu überwachen. Im Zusammenhange damit Aufdeckung von Octavios wahrer Gesinnung. Er ist ein treuer Anhänger des Kaisers, ein Scheinfreund Wallensteins. Questenberg hat ihm „ein gefährlich Amt vom Hof" überbracht (V. 297 f.), das nach der Lage der Dinge nur mit dem Sturze Wallensteins im Zusammenhang stehen kann; die Aufklärung darüber bringt uns Wallensteins Tod II, 6. Octavio erscheint als ein sehr zweideutiger Charakter. Für seine Charakterbeurteilung wichtig ist seine Selbstentschuldigung. V. 350 ff.:

„Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Die ich dem Reich, dem Kaiser schuldig bin,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm (Wallenstein) verberge,
Ein falsches hab' ich niemals ihm geheuchelt."

Auf diese Weise sucht er dem Vorwurf der Doppelzüngigkeit vorzubeugen; trotzdem kann ihm dieser Vorwurf nicht erspart werden. Er handelt unwahrhaftig und unedel, indem er das ihm entgegengebrachte außerordentliche Vertrauen Wallensteins täuscht. Seine Entschuldigung, daß er die Täuschung in Erfüllung seiner Pflicht gegen den Kaiser vollbringe, ist nicht stichhaltig, da der Zweck nicht die Mittel heiligt. Eher vermag als Milderungsgrund zu dienen, daß er das Vertrauen nicht gesucht hat, sondern daß es ihm aufgedrängt worden sei; vgl. V. 371 f.:

Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertraun
In gleichem Maß, als ihn das meine flieht.

Aber völlig wird er auch dadurch nicht von jedem sittlichen Vorwurf entlastet. Er selbst spricht von der alten Freundschaft, die ihn mit dem Feld-

herrn verband (V. 357: „wir waren immer Freunde, Waffenbrüder"). Er handelt aber nicht als Freund, sondern mißbraucht die alte Freundschaft in heuchlerischer Weise, um unter ihrer Maske seine Zwecke zu verfolgen. Darin liegt das Verwerfliche seines Tuns, mag es auch vom Standpunkt des äußeren Ehrbegriffs nicht anfechtbar sein. Jugendliche Naturen von gesundem sittlichem Empfinden werden immer daran Anstoß nehmen und geneigt sein, Octavios Handlungsweise überhaupt sehr hart zu beurteilen. Wie dagegen Ältere von gereifter Lebenserfahrung eher bereit sind, das Verhalten Oktavios zu entschuldigen, zeigt Goethes Entrüstung in seinem Briefe an Schiller vom 6. März 1799 über „solche Schufte, die sich unterstehen können, den Octavio einen Buben zu nennen". Etwas gehoben wird Octavios Aufpasserrolle durch den Hinweis auf die ständige Gefahr (V. 300 f.), die sie für ihren Träger im Gefolge hat und die eine große Geistesgegenwart sowie ein starkes Herz erfordert. Er muß jeden Augenblick bereit sein, seine passive Unwahrhaftigkeit mit dem Verlust von Freiheit und Leben zu büßen. So ergibt sich auch hier eine Art von Heldentum. Das Verhältnis der beiden Waffenbrüder wird zu einer ganz eigentümlichen Ausgestaltung des in den früheren Tragödien so vielfach und mit solcher Vorliebe verwendeten Motivs der Freundschaft: ein einseitiger Freundschaftsbund, in welchem der andere Teil sogar ein Gegner und zwar ein so entschiedener Gegner ist, daß der Freundschaftsbund zu einer Freundschaftslüge und schließlich zu einem Waffengange auf Leben und Tod wird.

Einzelnes: V. 285 Octavios Versicherung, daß er wisse, wie „dieser böse Geist (Buttlers) zu bannen ist", deutet auf die spätere Gewinnung Buttlers T. II, 6 voraus. — V. 362 ff.: „Es war der Morgen vor der blutigen Schlacht usw." Den näheren Aufschluß über den rätselhaften Vorgang bringt T. II, 3, V. 373 ff. — „Sie ziehen Ihren Sohn usw.". Am Schluß des Auftritts wendet sich das Gespräch Max zu und bereitet sein Auftreten vor. Erneute Charakteristik des jungen Helden: Unschuld und Offenheit; „Verstellung ist der offnen Seele fremd." Dieser Zug läßt schon den vollen Gegensatz zwischen der reinen Seele des Sohnes und der einer Verstellung so wohl fähigen Seele des Vaters erkennen.

Ergebnis: der Auftritt ist grundlegend für die folgende Handlung und die Ergänzung der beiden vorhergehenden Auftritte, da er einen Einblick in die Absichten von Wallensteins Gegnern eröffnet und deren Befürchtungen und Hoffnungen aufdeckt. Octavio wird als geheimer Führer der kaiserlichen Sache im Lager und damit als verborgener, aber um so gefährlicherer Feind Wallensteins vorgestellt.

III. Szenengruppe: 4. und 5. Auftritt.

4. Auftritt: Persönliche Einführung des jungen Max Piccolomini. Seine Doppelstellung zwischen seinem Vater und Wallenstein. Grund der gewaltigen Anziehungskraft, die Wallenstein auf ihn ausübt, ist die Bewunderung einer empfänglichen Jünglingsnatur für die Größe

einer geborenen Feldherrn- und Herrscherpersönlichkeit, für die wunderbare Kraft des Genies, die wie eine Naturkraft wirkt, „dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern", jedes Große der Natur, die eigentümliche Kraft jedes Menschen sich dienstbar macht, und sich selbst in den Dienst des „großen allgemeinen Besten Europas" stellt, sodann für die dämonische Tiefe dieser Natur, für welche das Orakel in dem eignen Innern lebendiges Gesetz ist, die sich deshalb nicht bindet an tote Satzungen und Ordnungen, sondern Raum verlangt zur freien Entfaltung. So ist das Verhältnis von Max zu Wallenstein das der begeistertsten, vertrauensvollsten Hingabe eines edlen, auf ein Heldenwerden gerichteten Jünglings an den ergrauten, ruhmbedeckten Helden (vgl. das ähnliche Motiv in Lessings Philotas Abt. I, S. 8). Damit wird zugleich eine Reihe von Gegensätzen vorbereitet, die später die Handlung bewegen und durchwirken sollen: a) Die Gegenüberstellung von Vater und Sohn; es ist ein Gegensatz schon der Charaktere — hier vertrauensvolle Offenheit und Geradheit einer durchaus lauteren Natur (γενναιότης), dort Unwahrhaftigkeit, ja Arglist, also Unlauterkeit der Gesinnung — aber weiter auch der politischen Anschauung und ganzen politischen Stellung, sowie im Zusammenhang damit ihres persönlichen Verhältnisses zu Wallenstein. Octavio hat Verständnis für den Wert und das Recht des geschichtlich Gewordenen und fürchtet die Willkür einer übermächtigen Persönlichkeit; Max mißachtet jene in unbedingter Anerkennung des Rechtes der genialen Persönlichkeit. Damit wird ein neues großes Hauptmotiv des ganzen Dramas vorbereitet: der Konflikt zwischen dem Recht des geschichtlich Gewordenen einerseits und der Berechtigung der „ungemeinen" Taten und Neuschöpfungen einer genialen Persönlichkeit anderseits. Octavio ist kaiserlich, Max wallensteinisch gesinnt; Octavios Freundschaft mit Wallenstein ist eine Freundschaftslüge, die seines Sohnes ein edler Freundschaftsbund. — b) Der Bruch zwischen Max und Wallenstein und die schweren Seelenkämpfe in dem ersteren, wenn er später den Glauben an den Adel der leidenschaftlich von ihm verehrten Persönlichkeit W.s aufgeben soll. — Aber auch die Doppelnatur des jungen Piccolomini wird von vornherein gezeichnet, die nicht nur nach Heldentum trachtet, sondern im Innersten des Gemüts auch für die Segnungen des Friedens und für das Stillglück ein Verständnis, nach diesen sogar eine geheime Sehnsucht hat (Vorbereitung auf das Verhältnis zu Thekla und auf den inneren und äußeren Widerstreit, in den er durch dieses Verhältnis hineingezogen wird). Endlich werden wir mit der Leidenschaftlichkeit des jugendlichen sanguinischen Helden von vornherein bekannt gemacht, welcher schnell ist im Haß wie in der Liebe (V. 578 „wie ich das Gute liebe, haß ich euch"), und vorschnell im Gelübde (V. 579 f.: „Und hier gelob ich, verspritzen will ich für diesen Wallenstein mein Blut usw.").

Einzelnes: Max behandelt Questenberg im Anfang mit einer frostigen Zurückhaltung, die doppelt von seinem warmen Willkommen für den

Vater absticht. Er will den kaiserlichen Gesandten fühlen lassen, wie unwillkommen er im Lager ist. Aber Questenberg läßt sich nicht abschrecken. Mit freundlich werbender Fürsorglichkeit für Maxens Wohl sucht er den jungen Offizier zu gewinnen, treibt ihn aber eben dadurch in eine immer schärfere Gegensätzlichkeit. — V. 405 ff. Die Verteidigung Wallensteins durch Max gegenüber seinen Anklägern ist eine Ergänzung zu Buttlers Rede P. I, 2. Das Thema ist beidemal dasselbe: Wallensteins großes organisatorisches Talent in der Beherrschung der Heeresmasse; Buttler schildert es militärisch als Offizier, Max psychologisch als Freund. Maxens Rede zerfällt in zwei Teile: 1) Erweis für Wallensteins besondere Herrscherbefähigung; 2) Forderung, dem „seltenen Mann" ein „seltenes Vertrauen" zu schenken (V. 444 ff.). — V. 463 f. Octavio zeigt sich hier in seiner Wertschätzung der alten engen, wenn auch hie und da scheinbar hemmenden Ordnungen, der Selbstbeschränkung, der Wege des Friedens und des nachhaltigen Segens, des ruhig mächtig Dauernden, das allein auch wahrhaftig beglücken kann, in seiner Warnung vor den Wegen der Willkür und des gewaltsamen Umsturzes als konservativer nüchterner Realpolitiker. Im Zusammenhang damit indirekte Charakteristik Octavios durch Questenberg V. 479: „hören Sie den Vater, der ein Held ist und ein Mensch zugleich". Octavios Klugheit zeigt sich auch in dieser Szene zunächst in seiner vorsichtigen Zurückhaltung, späterhin in der Art, wie er die seelische Veränderung, die in dem Sohne während der Reise vor sich gegangen ist (die erst später P. II aufgedeckte Liebe zu Thekla) errät und ergründet. Max verrät sich durch seinen innigen Lobpreis des Friedens. Seine klassische Schilderung der Heimkehr aus dem Felde („o schöner Tag, wenn der Soldat" usw. V. 534 ff) ist ein kleines Idyll für sich, ausgezeichnet in gleicher Weise durch plastische Einzelzüge, tiefe Empfindung und musikalischen Wohllaut. — V. 565 ff. In jugendlich idealistischer Auffassung entwickelt Max Wallensteins letzte Ziele: auch Wallenstein will den Frieden durch Lösung der großen politischen Fragen, aber er will diese nicht lösen zu einseitigem Gewinn Österreichs, sondern zur Wohlfahrt von ganz Europa. Sein Handeln ist auf das allgemeine große Beste Deutschlands, ja ganz Europas gerichtet. Diese Angabe hat Max, obwohl er es nicht ausspricht, offenbar aus Wallensteins eigenem Munde in vertraulichen Gesprächen erhalten. Sie stimmen zu dem, was Wallenstein selbst mehrfach gelegentlich äußert (P. II, 7, u. a.).

5. Auftritt. Rätselhafte, aber eben darum um so wirkungsvollere Andeutung der Gefahren, denen Max entgegengeht. Die seelische Wandlung Maxens wird von seinem Vater auf gewisse Ränke, die nur von Wallensteins Familie ausgehen können, zurückgeführt. V. 590 ff.: „Ich muß sogleich die unglückselige Spur verfolgen ... ich fürchte alles, ich sehe das Netz geworfen über ihn" usw. Die Aufgeregtheit Octavios, die ihn sogar die Rücksicht auf Questenberg vergessen läßt, sticht aufs stärkste von seiner bisherigen überlegenen Ruhe ab. Der lebenskluge Diplomat ist an seiner schwachen Stelle getroffen: er sieht nicht ohne eigne Schuld („ich

mußt ihn warnen") den einzigen Sohn gefährdet. Mehrmaliger erneuter und nachdrucksvoller Hinweis auf die Reise, die Max in Begleitung der fürstlichen Damen gemacht hat, als auf die Ursache der neuen drohenden Verwicklung („Fluch über diese Reise . . . Verwünscht, dreimal verwünscht sei diese Reise!") Ferner abermalige Erwähnung der bevorstehenden Audienz Questenbergs beim Herzog: „Wir gehn zum Herzog. Die Stunde rückt heran, die er zur Audienz bestimmt hat." Anknüpfung an den Schluß des 2. Auftrittes, Vorbereitung auf den folgenden II. Aufzug. Die Auseinandersetzung Wallensteins mit Questenberg steht nahe bevor.

Ergebnis: In Max Piccolomini lernen wir einen uneigennützigen jugendlich enthusiastischen Freund Wallensteins kennen. Er steht mitten inne zwischen den beiden feindlichen Gruppen. Seiner Gesinnung nach gehört er zu den Wallenstein ergebenen Generalen, während ihn die Bande des Blutes an die kaiserliche Partei knüpfen. Infolge der Unehrlichkeit seines Vaters, der ihm seine wahre Gesinnung bisher verhehlt hat, ist er sich des inneren Gegensatzes zu seinem Vater noch gar nicht voll bewußt. Es liegt nahe, daß daraus schwere Konflikte für Max entspringen müssen. Auch Octavio kann sich dieser Erkenntnis nicht mehr verschließen, als er zu erkennen glaubt, daß von seiten der Familie Wallensteins noch besondere Ränke gesponnen werden, um Max an Wallenstein zu ketten.

Rückblick auf den ersten Aufzug.

Drei Teile: 1. und 2. Auftritt (die Wallenstein ergebene Generalität); 3. Auftritt (die Anhänger des Kaisers); 4. und 5. Auftritt (Max Piccolomini in seiner Stellung zwischen beiden Gruppen).

Der Aufzug enthält die wichtigsten Bestandteile der Exposition: Schauplatz (Pilsen), Zeit (Januar 1634), allgemeine Lage (Spannung zwischen Wallenstein und dem Kaiser), die zwei feindlichen Parteien (die Wallenstein ergebene Gruppe, geführt durch Illo; die kaiserliche Gruppe, vertreten durch Questenberg und Octavio). Die bedeutendsten Vertreter des Heeres werden persönlich vorgeführt und charakterisiert (Illo, Buttler, Isolani, Octavio, Max). Der Gegensatz der Charaktere von Vater und Sohn Piccolomini tritt scharf heraus; seine weitere Vertiefung als Folge der Unehrlichkeit Octavios wird in Aussicht gestellt. Der kaiserliche Gesandte wird als unerschrockener Vertreter der kaiserlichen Interessen eingeführt und in zweimaligem Zusammenstoß mit den Anhängern Wallensteins gezeigt (2. und 4. A.), ein Vorspiel für den in Aussicht gestellten Zusammenstoß mit Wallenstein selbst. Der Zweck seiner Sendung an Wallenstein wird nur in allgemeinen Umrissen angedeutet: neue „saubere" Forderungen des Wiener Hofes, insbesondere Böhmen von der kaiserlichen Armee zu befrein, also den Abzug der Armee herbeizuführen (Ergänzungen zu L. 11).

Der Held der Tragödie, Wallenstein selbst, bleibt hinter der Bühne, aber sein Bild tritt scharf heraus, gespiegelt in der Auffassung dreier Kreise, der ergebenen Offiziere, der Hofpartei und des jugendlich begeisterten

Freundes; genaue Nachbildung des ersten Aktes von Goethes Egmont, vgl. Wegweiser V, 5, S. 97. Seine königliche Freigebigkeit, seine Befähigung zur Leitung der großen Heeresmassen, seine rasche Entschlußkraft, seine Selbständigkeit und Kühnheit gegenüber dem Wiener Hof, seine abergläubische Bewertung von Träumen, — diese und noch andere Züge werden durch Beispiele verlebendigt, bis dann Max in begeisterten Worten sein Bild zeichnet (V. 409 ff.):

Er ist nun einmal nicht gemacht, nach andern
Geschmeidig sich zu fügen und zu wenden,
Es geht ihm wider die Natur, er kann's nicht.
Geworden ist ihm eine Herrscherseele
Und ist gestellt auf einen Herrscherplatz. ...
Und eine Lust ist's, wie er alles weckt
Und stärkt und neu belebt um sich herum,
Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe
Gleich deutlicher sich wird in seiner Nähe!
Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
Die eigentümliche und zieht sie groß,
Läßt jeden ganz das bleiben, was er ist;
Er wacht nur drüber, daß er's immer sei
Am rechten Ort; so weiß er aller Menschen
Vermögen zu dem seinigen zu machen.

Wir gewinnen den Eindruck einer königlichen Kraftnatur, ausgestattet mit dem Willen und dem Können, „dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern". Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein solcher Mann den Forderungen des Kaisers, die auf eine Beschränkung seiner Macht hinauslaufen, nachgeben wird. Dann bleiben ihm nur zwei Wege. Den einen deutet Illo an, wenn er äußert (1. A.), der Herzog werde „von seinem Rechte gewißlich nicht" weichen, „wenn nur nicht vom Platze"; das wäre Niederlegung des Kommandos und Abdankung. An den andern Ausgang glaubt die kaiserliche Partei (3. A.), so Questenberg, wenn er befürchtet, Wallenstein werde „sich weigern, der kaiserlichen Order zu gehorchen, er kann's und wird's"; Octavio erscheint gleichfalls darauf gefaßt, denn alle Anzeichen deuten nach seiner Meinung „auf einen nahen Ausbruch der Empörung". Die Entscheidung kann nicht mehr lange ausstehen.

Zweiter Aufzug.

I. Einzelszene: 1. Auftritt.

Persönliche Einführung Senis, auf welchen schon L. 6 hingedeutet worden war; dort war „der Mathematikus" in der Vorstellung des Volkes bereits zu einer wunderbaren, übernatürliches vermögenden Figur geworden („ein graues Männlein" usw. V. 372 f.). Sein eigentlicher Name war Giovanni Battista Zeno; er war Astrolog in Padua. 1629 trat er in Wallensteins Dienste und blieb darin bis zur Ermordung des Generals. — Die Einführung in die fremdartigen Welt der astrologischen Vorstellungen, die im Drama eine wichtige Rolle spielt, geschieht allmählich und planvoll; sie geht hier vom Einfachsten aus, von

der tieferen Deutung der Grundformen alles irdischen Seins: Raum, Zeit und Zahl. Die geistvolle Zahlensymbolik erinnert an die Vorstellungen der Pythagoreer. Dabei hat die Szene einen leicht komischen Anstrich (der Ärger der geplagten Bedientenseelen, die Gravität Senis). In der Mischung von burlesken und mystischen Zügen ist der Auftritt ein kontrastierendes Vorspiel zu dem schweren Ernst der folgenden Szenen, insbesondere zu dem Auftreten Wallensteins. Die von Seni getroffenen Zurüstungen gelten jedoch nicht den unmittelbar folgenden Auftritten, sondern erst dem großen Staatsakt im 7. Auftritt.

II. Szenengruppe: 2.—4. Auftritt.

2. Auftritt: Wallenstein und seine Gattin. Erstes persönliches Auftreten Wallensteins; erste Einführung der Herzogin von Friedland. Ein Wiedersehen der Gatten im bedeutsamsten Zeitpunkt. Die Reise der Herzogin hatte eine politische Bedeutung sowohl in ihrem Besuch am Kaiserhof, wie in ihrem Ziel (das Lager von Pilsen), endlich in dem angeblichen Zweck (Vermählung der Tochter). Der Reisebericht wird ein geschicktes Mittel, um einen Einblick in den ganzen Kreis des Hofes tun zu lassen. Es werden genannt und nach ihrer politischen Haltung, d. h. ihrem Verhältnis zu Wallenstein gekennzeichnet: die Kaiserin (die zweite Gemahlin Ferdinands II., Eleonore v. Mantua aus dem Hause Gonzaga), die Königin von Ungarn, Maria Anna, Gemahlin Ferdinands III. (s. o. S. 264), eine spanische Infantin, Schwester des Königs Philipp IV. von Spanien. — Eggenberg, Hans Ulrich, Freiherr, später Fürst (1568—1634) aus einem alten Kaufherrngeschlecht in Steiermark, im protestantischen Glauben aufgewachsen, dann Konvertit, anfangs Soldat, darauf Hofbeamter und Diplomat, ein Mann von vollendeter Weltbildung und großer Weltklugheit, durch vornehme Herkunft, ungewöhnlich großen Grundbesitz, hervorragende Stellung am Hofe und die Gunst des Kaisers in gleicher Weise ausgezeichnet. Der einflußreichste, ja unentbehrlichste Vertraute Ferdinands II., war er auch ein warmer Gönner Wallensteins, der sich im Verein mit Questenberg und Werdenberg der Absetzung Wallensteins entschieden widersetzt hatte und später in Znaim die Unterhandlungen mit demselben betreffend seinen Wiedereintritt glücklich zum Abschluß brachte (s. o. S. 265). Er versuchte auch noch vor dem letzten Bruch zwischen dem Kaiser und Wallenstein für den letzteren einzutreten, fühlte mit dem Sturze Wallensteins auch seine Vertrauensstellung zum Kaiser erschüttert, nahm seinen Abschied und starb wenige Monate darauf in freiwilliger Verbannung in Laibach. Lichtenstein, Fürst von, Statthalter von Böhmen. Der hispanische Conte Ambassador ist der spanische Gesandte Graf Onate; anfangs ein Gönner Wallensteins, wurde er später einer seiner Hauptgegner. — Das Ergebnis dieses Einblickes: „Es ist ein Wandel vor sich gegangen." Die alten Freunde haben sich von Wallenstein abgewendet oder keinen Einfluß mehr zu seinen Gunsten. Die Wirkung auf Wallenstein: er

richtet sich im Vollgefühl seines Wertes und seiner inneren Kraft auf; „die Sonnen scheinen uns nicht mehr, fortan muß eignes Feuer uns erleuchten." Ein gewaltsamer Zusammenstoß zwischen dem Kaiser und dem Herzog scheint unabwendbar zu sein; allenthalben, am Hofe wie im Lande spricht man darüber. Die Herzogin hat selbst die Überzeugung: „Hier ist kein gewöhnlich Mißverständnis, etwas unglücklich Unersetzliches ist geschehen." Gleichwohl wendet sie sich noch einmal an ihren Gemahl, um ihn mit flehentlichen Worten zum Einlenken zu bewegen. Den Anlaß zu diesem Schritte gaben offenbar die „Winke", die ihr Pater Lamormain mit auf den Weg gegeben. Lamormain war der Beichtvater des Kaisers. Eigentlich Wilh. Germain (1570—1648), nach seinem Heimatsorte, einem luxemburgischen Ardennendorfe La Moire Mennie, Lamormain genannt, auch wohl Laemmermann, wurde er zunächst Professor in Graz, später in Wien und besaß neben Eggenberg den größten Einfluß auf Ferdinand II.; als Jesuit und strenger Katholik war er ein Gegner Wallensteins. Seine „Winke" sind offenbar als letzter Versuch von kaiserlicher Seite gedacht, den Herzog zum Einlenken und zur Unterwerfung unter den Kaiser zu bewegen. Sie geben den Einblick in die Arbeit der Wiener Kanzlei. Zunächst wird die Schuld des Herzogs festgenagelt: man zeiht den Herzog „verwegener Überschreitung der anvertrauten Vollmacht, freventlicher Verhöhnung höchster kaiserlicher Befehle." Dann Hinweis auf die andern Ankläger des Herzogs: „die Spanier, der Bayern stolzer Herzog", d. i. Maximilian, vgl. L. 4. Schließlich Drohung mit dem Strafgericht: „ein Ungewitter weit drohender als das zu Regensburg", „eine zweite schimpflichere Absetzung". Bei dem Worte Absetzung zuckt Wallenstein sichtlich zusammen; böse Erinnerungen steigen in ihm auf, und er beklagt unwillig den Druck, den die Hofpartei mit derartigen Drohungen auf ihn ausübt. Aber die Mahnung der Gattin, einzulenken („geben Sie nach"), läßt er unbeantwortet; wir erfahren gar nicht, welchen Eindruck sie auf den Herzog macht, da der Eintritt der Gräfin das Gespräch unterbricht.

Die Personen: Wallenstein erscheint hier vorwiegend rezeptiv, durch zahlreiche Fragen die Mitteilungen seiner Gattin in die ihm erwünschte Richtung lenkend und das Gehörte verarbeitend. Die Herzogin, „Graf Harrachs edle Tochter", vom Dichter Elisabeth genannt, mit ihren wirklichen Namen Isabella Katharina, war Wallensteins zweite Frau und schenkte ihm eine Tochter Maria Elisabeth (in der Tragödie Thekla). Die Harrachsche Familie war am Wiener Hofe sehr einflußreich. Die Grundzüge zu dem Charakterbilde der Herzogin sind deutlich schon hier gezeichnet: eine edle, aber weiche Natur, ein starker Gegensatz zu der stahlharten Sinnesart ihres Gatten, demselben in fürsorgender Liebe hingegeben (V. 663 f. „Ich bins von langher gewohnt, Sie zu entschuldigen usw."), aber auch still duldend, wenn die Hineinverstrickung in die großen Händel der Welt ein Stillglück der Familie für sie nicht aufkommen läßt (V. 647 „Ihr Wille, wissen Sie, war stets der meine").

3. Auftritt: Einführung der Tochter Wallensteins, Thekla, und damit Vorbereitung eines neuen Hauptmotivs des Dramas; Gegensatz von Vater und Tochter. Eine Wiedererkennung; das Kind ist zur Jungfrau erblüht; am Anfang seiner großen Laufbahn (1625) hat W. die Tochter verlassen, am Ende derselben (1634) sieht er sie wieder. Ist schon die Zusammenstellung der zarten, vom rauhen Leben noch nicht berührten Jungfrau mit dem wetterharten, greisen Heldenvater ein hochpoetisches Motiv, so wird das Wiedersehen beider zu einem idyllischen Moment hart vor dem Eintreten in die erschütternde Katastrophe. Aber Wallenstein selbst, wo es ihm nun gegeben zu sein schien, dieses Stillglücks sich zu erfreuen, zerstört es durch Hineintragen politischer und selbstischer Pläne. Ein „Pfand größeren Glückes" soll die in Thekla ihm so schön aufgegangene Hoffnung für ihn sein; seiner stolzen Hoffnung will er sie entgegenführen; den Kranz seines kriegerischen Lebens auf ihr jungfräulich blühendes Haupt niederlegen und es dereinst mit „königlichem Schmucke" zieren (tragische Verblendung, wenn wir des späteren wirklichen Ausganges gedenken); also ist die Tochter ihm auch nur ein Stück der Politik, eine Stütze in dem bevorstehenden Kampfe seines ehrgeizigen Strebens. Thekla selbst erhält nur zu einer kurzen Bemerkung Gelegenheit: sie hat das Heldenbild des Vaters in unauslöschlicher Erinnerung festgehalten, ein feiner Zug, der die Heldentochter verrät, welche selbst sehr bald zu einer Heldin heranwachsen soll (ein Hauptmotiv der folgenden Handlung). Ihr Alter läßt sich aus den Angaben des Dichters annähernd berechnen: vor acht Jahren, als Wallenstein sein erstes Generalat antrat (1626), war sie noch „ein zartes Kind" (V. 724); danach dürfte sie zur Zeit der Handlung etwa 16—18 Jahre zählen.

Außer Thekla wird in dem Auftritt auch die Gräfin Terzky eingeführt, die Frau Terzkys und als Schwester der Herzogin auch eine geborene Gräfin Harrach. Sie ergreift auch nur einmal, gleich zu Anfang, das Wort, um mit einer energischen Wendung zwischen die Gatten zu treten. Im folgenden tritt sie dann hinter Thekla zurück. Daß sie auch mit zur Reisegesellschaft der fürstlichen Damen gehört hatte, zeigt ihre Bemerkung am Eingang des nächsten Auftrittes. Den vollen Aufschluß über ihre Natur bringt wie bei Thekla erst der III. Aufzug.

4. Auftritt: Max als Sohn des Hauses Friedland; er ist es schon durch die väterliche Liebe Wallensteins und wünscht es mehr noch zu werden als künftiger Eidam desselben. Das deutet er der Herzogin wenigstens mit warmen Worten an. Er weiß nicht, in wie furchtbare Kämpfe das Schicksal ihn gerade dadurch verstricken wird, daß es ihn „wie in einem Zauberringe in dem Namen Friedland gebannt hält"; anderseits ahnt Wallenstein nicht, wie schmerzlich er später die Wahrheit des Wortes empfinden soll, daß der jugendliche Freund, wie ein Morgenstern, ihm stets die Lebenssonne heraufführe — als dieser Stern ihm erlischt und kalt und farblos vor ihm das Leben liegt (T. V, 3). — Wallenstein erweist sich schon in dieser Szene gegenüber dem immer mehr

anschwellenden Kreis der Seinigen, die mit mannigfachen Anliegen an ihn herantreten (Max, Terzky), als die überlegene Herrschernatur. Väterlich gütig dankt er Max, nachdem er bereits seine Dienste fürstlich belohnt hat. In raschem Übergang wendet er sich sodann dringenden Geschäften zu, unterbricht sich aber nach der ersten Kenntnisnahme noch einmal, um seine Angehörigen zu verabschieden. Wie ein König, der Audienzen erteilt, waltet er im Kreis der Seinigen. — Personenzuwachs: Terzky; zwar tritt er hinter Max und Wallenstein zurück, doch ist mit ihm der engere Kreis von Wallensteins Familie nun völlig erschlossen. Seine Stellung wird erst in den folgenden politischen Gesprächen (II, 5 u. 6) deutlich; auf diese deutet Wallensteins Äußerung voraus, er wolle mit Terzky des Herrn Geschäfte treiben. Terzkys einzige Äußerung in dem 4. Auftritt, die Ermahnung an Max, der Versammlung beizuwohnen: dritter bedeutsamer Hinweis auf die Audienz II, 7; vgl. V. 274 f. (Illo) u. V. 603 (Octavio).

Ergebnis: Die drei Auftritte zeigen den Helden im Kreise seiner Angehörigen, und zwar bringt jeder Auftritt eine neue Erweiterung dieses Kreises; nach dem Grade der verwandtschaftlichen Zugehörigkeit zu dem Herzogspaar (2. A.) gesellen sich zunächst Tochter und Schwägerin (3. A.), zuletzt der nächste Freund des Hauses Max und der Schwager (4. A.) dazu. Außerdem erhalten wir durch den 2. Auftritt eine ausgezeichnete Schilderung der Wiener Hofpartei, ihres Verhaltens und ihrer Pläne. Da diese Schilderung auf den Beobachtungen einer verhältnismäßig unparteiischen Person (der Herzogin) beruht, so ist sie eine wertvolle Ergänzung der P. I, 3 über die Hofpartei gegebenen Aufschlüsse.

III. Szenengruppe: 5. und 6. Auftritt.

5. Auftritt: Wallenstein in vertraulicher Besprechung mit seinem Schwager Terzky. Über Terzkys Leben s. o. S. 259. — Äußerlich knüpft der Auftritt mit Wallensteins Selbstgespräch an den 2. Auftritt an. Wallenstein verarbeitet die dort empfangenen Aufschlüsse über die Pläne der Hofpartei. Eine eindeutige Antwort auf die in jenem Auftritt getane Bitte seiner Gattin wird jedoch auch hier nicht gegeben. Der Dichter zeigt den Helden zum Handeln entschlossen („drum keine Zeit verloren"), doch was er tun wird, bleibt vorerst unklar. — Mit dem Brief des Generals Aldringer, der sein Ausbleiben bei der Versammlung der Obersten entschuldigt, leitet dann Wallenstein seine Gedanken zu den Geschäften Terzkys über. Einblick in die politischen Verhandlungen, welche Terzky als Beauftragter Wallensteins nach der einen Seite durch Vermittlung des Grafen Thurn und durch den Unterhändler Sesin mit dem schwedischen Kanzler Oxenstierna, nach der andern Seite mit den Sachsen führt. Beginn der politischen Intrige. — Geschichtliches: Mit Sesin ist gemeint Jaroslav Sesyma Raschin, aus einer der Terzkyschen Herrschaften im Königgrätzer Kreise gebürtig, war bei den ersten Verfolgungen mit seiner Familie nach Sachsen ausgewandert und diente dann hauptsächlich als Zwi-

schenträger zwischen Wallenstein und den Schweden. Er wurde nach dem Prager Frieden, den der Kaiser 1635 mit dem Kurfürsten von Sachsen abschloß, begnadigt unter der Bedingung, Mitteilung von allem zu machen, was er im Dienste Terzkys und Wallensteins über ihre Verhältnisse mit den Feinden erfahren hatte. Der von ihm abgefaßte Bericht ist eine (freilich nach M. Lenz, Historische Zeitschrift, Bd. 59, sehr unzuverlässige) Hauptquelle für die Kenntnis der Verhandlungen Wallensteins mit den Schweden. — Graf Heinrich Matthias von Thurn (1580 bis 1640), von Geburt ein Böhme und als Protestant erzogen, trat in den kaiserlichen Kriegsdienst, kämpfte gegen die Türken in Ungarn, wurde Führer zuerst der Opposition auf dem böhmischen Landtag von 1609, auf welchem sich die Böhmen den Majestätsbrief erstritten, sodann der ständischen Heeresmacht. Er war der eigentliche Urheber des verhängnisvollen Fenstersturzes in Prag (23. Mai 1618), „der Aufruhrstifter, die fluchbeladene Fackel dieses Krieges", übernahm anfangs mit großem Erfolg die Leitung des böhmischen Krieges bis zur unglücklichen Schlacht auf dem weißen Berge bei Prag (8. November 1620) und kämpfte später unter der Fahne der Schweden. — Axel Graf von Oxenstierna, berühmter schwedischer Staatsmann (1583—1654), 1611 von Gustav Adolf zum Reichskanzler ernannt, leitete nach dem Tode Gustav Adolfs die schwedische Politik in Deutschland. In Halberstadt hatte er die norddeutschen protestantischen Stände zu einem Konvent versammelt. — Die Sachsen (Kursachsen) standen damals im Bunde mit den Schweden gegen den Kaiser. Ihr Heerführer war Hans Georg von Arnheim, richtiger Arnim (aus Boitzenburg in der Uckermark, 1581—1641). Dieser hatte zunächst, obwohl gut protestantisch, dem Kaiser und Wallenstein gegen Gustav Adolf selbst als Feldmarschall in hervorragender Weise gedient. Nach dem Restitutionsedikt (1629) war er als Feldmarschall in das kursächsische Heer getreten, vermittelte das Bündnis der Sachsen mit den Schweden, operierte während der Tage von Nürnberg und Lützen zum Schutz der Evangelischen siegreich in Schlesien und betrieb nach dem Fall Gustav Adolfs mit Nachdruck die Fortsetzung des Krieges. Seine alten freundschaftlichen Beziehungen zu Wallenstein erleichterten beiden die — fruchtlose — Anknüpfung diplomatischer Verhandlungen.

Wallensteins Verhalten: Erneuter lehrreicher Einblick in Wallensteins überlegene Menschenbehandlung; wir sehen hier den Diplomaten, der vorsichtig („ich geb nichts Schriftliches von mir"), zögernd und hinhaltend, sein Hauptziel immer wieder verschleiernd, sich die Freiheit der Entschließung wahrt. Wie in dem Gespräch mit der Gattin (II, 2) will er sich auch hier nur unterrichten, tritt aber vorübergehend doch stärker aus seiner Zurückhaltung hervor. Es gelingt Terzky, ihm eine bestimmte Meinungsäußerung über die Schweden zu entlocken; er will „die Goten, diese Hungerleider", wohl für seine Zwecke benutzen, aber ihnen die dafür begehrte Abtretung deutschen Landes nicht zugestehen. Einblick in Wallensteins politisches Programm: „Mich soll das Reich

als seinen Schirmer ehren, reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen." Ergänzung und Vervollständigung der I, 4 Ende von Max gemachten Angaben; wie dort Betonung seiner Sorge für das allgemeine Wohl; neu hinzu kommt die klare Hervorhebung der eigenen selbstsüchtigen Absichten: er will als Lohn ein Reichsfürstentum, wie er schon einmal ein solches in Mecklenburg besessen hat, vgl. L. 11. — Als Terzky, durch seinen Erfolg kühn gemacht, nun auch die weiteren Absichten des Feldherrn in bezug auf die Sachsen zu ergründen sucht, kommt es Wallenstein zum Bewußtsein, daß er in der Erregung vielleicht schon zuviel verraten hat, und sogleich sucht er durch überlegenen Spott den Eindruck der gemachten Mitteilung wieder abzuschwächen, indem er den Ernst und die Aufrichtigkeit seiner Pläne überhaupt in Frage stellt. Terzky soll merken, daß auch er nur ein untergeordnetes Werkzeug ist. So bleiben die Absichten Wallensteins wie am Anfang auch am Schlusse des Auftritts noch weiter im Dunkeln.

6. Auftritt: Fortsetzung der Beratung unter Teilnahme Illos. In der Hauptsache eine Aussprache zwischen Wallenstein und Illo; Terzky macht nur kurze, aber bedeutungsschwere Einwürfe. Der Auftritt ist zweiteilig; zunächst wird das Verhalten der Offiziere in dem Konflikt zwischen Wallenstein und dem Kaiser erörtert (a), dann versucht Illo in direkter Einwirkung Wallenstein zu einer Entscheidung zu drängen (b).

a) Das Verhalten der Offiziere. Wallenstein beginnt wieder mit einer ganzen Reihe von Fragen, die, an Illo gerichtet, sich auf die Offiziere des Lagers beziehen; Ergänzung der beiden informatorischen Auftritte II, 2 und 5. Wallenstein unterrichtet sich über die Stimmung des Heeres, wie vorher über die des Hofes und der feindlichen Mächtegruppen. Illo hat den Auftrag gehabt, die Offiziere für Wallenstein zu bearbeiten („hast du dich des Deodat usw. versichert?"). Er hat sich des Auftrags anscheinend mit Erfolg entledigt und die Unzufriedenheit der Offiziere mit dem Kaiser genährt: „sie wissen um des Kaisers Forderungen und toben." Von den namentlich aufgeführten Generalen, die Wallenstein offenbar als wichtig und dabei nicht unbedingt zuverlässig ansieht, ist nur Deodat, eigentlich Julius Diodati, neu; italienischer Herkunft, Generalquartiermeister, war er einer der ersten Generale, die Wallenstein nach seinem Fall verließen. — Erneute wichtige Heraushebung der Piccolomini: auf sie sieht das ganze Heer, von ihrer Treue hängt das Verhalten der unsicheren Generale ab. Unverblümte Warnung vor Octavio; Terzky besorgt, daß Wallenstein „dem Octavio, dem Fuchs", zuviel traue. Das veranlaßt Wallenstein zu einer kurzen Mitteilung über die Gründe, auf denen sein Vertrauen zu Octavio ruht: 1) die sechzehnjährige Waffenbrüderschaft; 2) übernatürliche, astrologische Offenbarungen („ich hab sein Horoskop gestellt"). Schlußurteil Illos über die Stimmung des Heeres: „es ist nur eine Stimme: du dürfst das Regiment nicht niederlegen." Ankündigung einer Abordnung von Offizieren, die in diesem Sinne bei Wallenstein vorstellig werden will. Gegenforderung Wallensteins: die Offiziere

sollen sich gegen ihn verpflichten „eidlich, schriftlich, unbedingt". Terzkys mahnender Einwendung, daß die Offiziere sich „die Pflichten gegen Österreich immer vorbehalten werden", schenkt Wallenstein kein Gehör, sondern fordert von Illo, daß er sich die unbedingte Verschreibung um jeden Preis verschaffe („wie du dazu gelangen magst, ist deine Sache"). Illo erklärt sich bereit; Vorbereitung auf die Bankettszene P. IV. („Gibt uns nicht Graf Terzky ein Bankett heut abend?" usw.)

b) Illos Bemühung, Wallenstein zu einem entscheidenden Entschluß zu drängen (V. 910 ff.). Einleitung ist die Frage: „wenn ich dir's nun bringe, schwarz auf weiß, willst du dann Ernst machen endlich, mit beherzter Tat das Glück versuchen?" Schon aus der Frage geht hervor, daß Illo bei dem Entschluß ein ganz bestimmtes Ziel vorschwebt: der Abfall vom Kaiser. Darüber hat er sich mit Wallenstein offenbar schon in früheren Gesprächen verständigt. Worauf es ihm jetzt ankommt, ist, daß Wallenstein den Entschluß baldigst faßt. In langer, eindrucksvoller Rede sucht er nachzuweisen, daß Wallenstein nicht länger „Ausflucht suchen, temporisieren" könne, daß eine so günstige Gelegenheit, wie die Versammlung der „Häupter des Heeres", die nur seinen „Wink erwarten" „im ganzen Lauf des Krieges" nicht wiederkehre, daß die Stunde der Entscheidung gekommen sei. Aber Wallenstein beharrt auch diesem Drängen gegenüber auf seiner ruhigen abwartenden Haltung („die Zeit ist noch nicht da"), und erst als ihm Illo nicht ohne Bitterkeit seinen Sternenglauben vorwirft, der seine Tatkraft und sein Selbstvertrauen lähme, da tritt er aus seiner Zurückhaltung heraus, um in längerer Rede seinen astrologischen Glauben zu rechtfertigen. Charakteristik Illos („das Irdische, Gemeine magst du sehn, das Nächste mit dem Nächsten klug verknüpfen"); Betonung der eignen Ausnahmestellung („das entsiegelte Auge der hellgebornen heitern Joviskinder"). Am Ende kommt er doch zu einer Art Entschluß, V. 1000: „Nachgeben werd' ich nicht. Absetzen sollen sie mich auch nicht." Das ist zwar rein negativ ausgedrückt; immerhin werfen diese Worte ein Licht auf seine Pläne. Er scheint entschlossen, sich die errungene Macht zu wahren.

Der Schluß des Auftritts mit der Meldung der Generale knüpft wieder an den Anfang an. Zwei neue Namen werden dabei genannt: Graf Adam Forgatsch stammt aus einer alten ungarischen Adelsfamilie; Generaloberst Caraffa war Italiener aus einem uralten neapolitanischen Geschlecht. — Die letzten Worte des Auftritts (V. 1007 f.) unterstreichen noch einmal die Vertrauensstellung, die Octavio bei Wallenstein einnimmt. Wallenstein ahnt, daß Questenberg neben der öffentlichen Sendung auch noch geheime Aufträge ins Lager gebracht hat (vgl. P. I, 13, V. 297 ff.), aber seine Verblendung in bezug auf Octavio läßt ihn die rechte Spur verfehlen.

Erster ausführlicher Hinweis auf Wallensteins Sternenglauben (vgl. L. 6). Diesem liegt eine im ganzen damaligen Zeitalter verbreitete Anschauung von der übernatürlichen Kraft der Sterne und

ihrer Einwirkung aufs menschliche Leben zugrunde. Sehr bezeichnend ist, daß selbst ein so hervorragender Astronom wie Joh. Kepler tief in diesem Aberglauben steckte. Er „hatte sehr ernstlich die Meinung, daß die Konfiguration der Gestirne, wie sie in dem Momente gestaltet ist, in welchem der Mensch geboren wird, auf seinen inneren Lebenstrieb und seine Seele einen bestimmenden Einfluß ausübe. Über das Schicksal des Menschen und seinen Lebensgang wache die Vorsehung und der schützende Genius, den sie ihm gegeben hat: sein Wesen konformiere sich nach der Regel der Welt und der Stellung der beherrschenden Gestirne. . . . Zu dem Schicksal der Menschen sei der Himmel doch nur der Vater; niemand dürfe ein Glück hoffen, zu dem keine Anleitung in seinem Gemüte sei; die eigene Seele des Menschen sei gleichsam die Mutter; den der Seele innewohnenden Kräften schreibt er eine verborgene Beziehung auf die Konfiguration der Gestirne zu" (Ranke a. a. O. S. 1 und 2). Zur Erklärung dieser eigentümlichen Anschauung vgl. die Worte Goethes im Briefwechsel mit Schiller (Brief vom 8. Dezember 1798): „Der astrologische Aberglaube ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung spricht, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation usw. haben; man darf nur stufenweise immer aufwärts steigen, und es läßt sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhört. . . . Ist doch der Philosoph geneigt, ja genötigt, eine Wirkung auf das Entfernteste anzunehmen. So darf der Mensch im Vorgefühl seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Dieser Wahn . . . liegt unserer Natur so nahe usw." In Schillers Wallenstein ist diese schon psychologisch verständliche Betrachtungsweise allgemein menschlicher Art zur philosophischen Spekulation vertieft; sie wird sodann aber auch zu einem charakteristischen Zeugnis für Wallensteins mystisch und fatalistisch gerichtete, ja zum Teil traumhaft visionäre Eigenart und seine dämonische Natur. Schiller rühmte von der ersten Aufführung der Piccolomini in Weimar: „In der gefühlvollen Darstellung unseres Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich." So faßte auch der Schauspieler Fleck, der genialste Darsteller Wallensteins, den Charakter seines Helden. „Sowie Fleck auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbar schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die nur ihm allein zuteil geworden. So fühlte man, daß der so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über die Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnisvolles Grauen" (L. Tieck, Dramaturgische Blätter I, 100). — So hat es der Dichter verstanden, nicht nur diejenigen Momente in dem astrologischen Wahnglauben, die eine innerliche Auffassung desselben zulassen, aufzudecken, sondern auch dieselben noch zu vertiefen, zu vergeistigen, dichterisch zu verklären und zur Charakteristik seines Helden, vornehmlich des Tragischen in seinem Wesen und in seinem

Geschick auszuwerten. Denn in seinem astrologischen Wahnglauben vereinigt sich die Schwäche einer geistigen Befangenheit, welche mehr und mehr zur Verblendung wird, mit der Erhabenheit tiefsinnigster Spekulation und des Gefühls, in unmittelbarstem Verkehr mit höheren Mächten, ja unter dem Schutze dieser zu stehen und deshalb gefeit zu sein. Die anderen äußerlichen Auffassungen der Astrologie, die der Dichter vorher gebracht hat: die volkstümliche L. 6, die fachmännische Senis (P. II, 1), die grob rationalistische in den Worten Illos (P. II, 6), sowie diejenigen, welche er später bringt: die gleichfalls rationalistische, aber feinere der klugen Gräfin Terzky (T. I, 7), die allegorische des jungen Piccolomini (P. III, 4) sollen nur die höchste, ganz einzigartige Auffassung des Haupthelden in ein um so helleres Licht setzen. — *Einzelnes* zum Verständnis der astrologischen Vorstellungen: Wie die etruskischen und römischen Auguren am Himmel die vier regiones und nach diesen gewisse Beobachtungskreise (templa) abgrenzten (vgl. Livius I, 6 und 18), so teilten die Astrologen den Sternenhimmel in zwölf „Häuser", um in ihnen die Stellung der Gestirne zu beobachten, vor allem auch, ob in ihren „Ecken", d. h. Winkeln etwa unheilbringende Sterne versteckt seien. *Venus* galt als ein besonders glückverheißendes, *Jupiter* als siegreiches Gestirn. Der „Maleficus", d. i. der unheilbringende, war *Saturn*; als das Gegenstück zu Jupiter ist er „der Unterirdische, der mit dem bleichen bleifarbenen Schein" dem Illo ins Leben geleuchtet. Bei Wallensteins Geburt dagegen soll nach Keplers Berechnung eine Verbindung von Saturnus und Jupiter in dem ersten astrologischen Hause, dem Hause des Lebens, stattgefunden haben (*Ranke*, a. a. O. S. 2).

Ergebnis: die Szenengruppe zeigt den Staatsmann Wallenstein bei den Geschäften, im Verkehr mit seinen beiden Vertrauten. Deren Arbeit erscheint so verteilt, daß Terzky der Vertrauensmann für die Unterhandlungen mit den auswärtigen Mächten ist, während Illo die inneren Angelegenheiten des Heeres, die Bearbeitung der Offiziere usw. besorgt (vgl. I, 1). Beide haben ein offensichtliches Interesse daran, Wallenstein zum Losschlagen und zum Bruch mit dem Kaiser zu treiben; sie sind der Meinung, daß Wallenstein ohne Demütigung nicht mehr zurückkann. Wallenstein seinerseits wahrt sich ihnen gegenüber die Freiheit des Entschlusses. Wie er sich gegenüber den auswärtigen Mächten allerlei Masken bedient und in immer erneutem Zögern die Verhandlungen hinzieht, so auch gegenüber den Freunden. Nur das negative Zugeständnis läßt er sich am Ende von Illo entreißen, daß er sich seine Macht nicht nehmen lassen werde. Auf seine Entscheidung haben mystische übernatürliche Vorstellungen starken, zum Teil verhängnisvollen Einfluß. Das wird besonders an Octavio deutlich, dessen Doppelspiel er nicht durchschaut, weil ihm seine Treue durch geheimnisvolle höhere Kräfte verbürgt erscheint. Ein zweifaches Geschehen wird in Aussicht gestellt: die Audienz der Generale (Vorbereitung auf den nächsten Auftritt) und das Bankett „heute abend" bei Graf Terzky, wo Illo eine schriftliche, eidliche, un-

bedingte Ergebenheitserklärung der Offiziere herbeiführen will (Ankündigung der Bankettszene P. IV).

IV. Einzelszene: 7. Auftritt.

Die sogenannte Audienzszene, vorbereitet durch zahlreiche Hinweise (I, 2; I, 5; II, 1; II, 4; II, 6). — Der Kreis der Beteiligten setzt sich einmal aus den durch Wallenstein selbst im 6. Auftritt zu Zeugen geladenen acht Offizieren zusammen: „Beide Piccolomini, Marradas, Buttler, Forgatsch, Deodat, Caraffa, Isolani mögen kommen." Dazu kommen die bereits anwesenden zwei Generale Terzky und Illo, endlich die beiden Hauptträger dieser diplomatischen Handlung und Gegenhandlung Questenberg und Wallenstein, zusammen zwölf Personen, entsprechend der im Anfang des Aufzugs bestimmten heiligen Zwölfzahl und den danach getroffenen Vorbereitungen (II, 1). Außer den genannten Hauptträgern, Wallenstein und Questenberg, greifen — sehr bezeichnend — nur Max und Buttler in die Handlung ein, bedeutsam und eifrig für Wallenstein Partei nehmend; es ist der erste Schritt, der sie in das Netz der kommenden Verwicklung hineinverstrickt in einer Weise, zu welcher die folgende Entwickelung und der Ausgang einen sehr unerwarteten Gegensatz bilden werden.

Die Gliederung der Szene: 1) Das Eingangswort W.s; es weist auf den amtlichen und hochpolitischen Charakter der Versammlung und Verhandlung hin, ist sehr gemessen gehalten, läßt aber das Vollgefühl einer souveränen Überlegenheit und einer ungemessenen Willenskraft durchbrechen: „ich hab meinen Schluß gefaßt, den nichts mehr ändert". Diese Erklärung steht in einem auffallenden Widerspruch zum vorhergehenden Auftritt und der von Wallenstein dort abgegebenen Erklärung: „Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich tun will." — 2) Die Rede Questenbergs; sie ist in ihrer planmäßigen, der rhetorischen Technik genau entsprechenden Anlage und Durchführung ein Meisterstück diplomatischer Beredsamkeit. Man unterscheidet deutlich wieder drei Teile: a) die lobende Anerkennung von Wallensteins Größe und seiner Taten bis zur Schlacht bei Lützen. Die Wendung kündigt sich bereits V. 1061 an („anklagen ist mein Amt und meine Sendung"), tritt aber erst V. 1065 ein. b) Der Tadel von Wallensteins letzten Maßnahmen, eine Anklage in vier Punkten: *α*) sein strategisches Verhalten nach der Schlacht bei Lützen, wodurch er den Fall Regensburgs verschuldet hat; *β*) sein Unterhandeln mit den Schweden unter Thurn, den Sachsen unter Arnim in Schlesien; *γ*) die milde Behandlung des Grafen Thurn nach dem Siege bei Steinau; *δ*) das Winterlager in dem kaiserlichen Böhmen. c) Die neuen kaiserlichen Forderungen: es sind drei: *α*) Wallenstein soll mit seinem Heere „ohne Aufschub Böhmen räumen"; *β*) er soll nach Bayern ziehen und Regensburg vor Ostern zurückerobern; *γ*) Wallenstein acht Regimenter stellen, um das von Mailand kommende spanische Heer des Infanten nach den Niederlanden zu begleiten (vgl.

L. 11). — 3) Wallensteins Abdankung und ihre Wirkung auf die Generale.

Wallensteins Verhalten: Die Rede Questenbergs wird an vielen Stellen von Wallensteins Zwischenbemerkungen unterbrochen. Im Anfang sind diese Bemerkungen kurz, auch noch, als Questenberg zur Anklage übergeht. Wallenstein überläßt seine Verteidigung, zunächst noch leicht spielend, dem Max Piccolomini, dann aber geht er ebenfalls zu einer Schilderung (narratio) über, und zwar schildert er die Not, in welcher Heer und Feldherren sich gegenwärtig befänden, sowie die Macht- und Ruhmesfülle, deren man sich einst erfreut habe. Diese Schilderung wird unwillkürlich zu einer Aufdeckung der kaiserlichen Ohnmacht und zur indirekten Anklage des Kaisers; sie führt sodann zu einer (direkten) Anklage seiner Undankbarkeit und schließt mit einer leisen Drohung, welche dem Throne das Reich, der „Vergrößerung des Einen die Wohlfahrt aller und des Ganzen Heil" gegenüberstellt, auch zu verstehen gibt, daß des Kaisers Diener sich zugleich als des Reiches Feldherr fühle und unter Umständen als solcher seine Rolle weiter spielen werde. Ein neues bedeutsames Zeugnis dafür, daß W. nicht nur Vertreter ehrsüchtiger, selbstischer Absichten, sondern auch Vorkämpfer allgemeiner Interessen sein will (vgl. II, 5). Als Zeugen zu seiner Entlastung ruft er Max und die übrigen Feldherren an. — Der dritte Teil der Rede Questenbergs, die Mitteilung der kaiserlichen Forderungen, wird durch die abweisende Antwort Wallensteins unterbrochen, die den Befehlen des Kaisers seine eigenen Befehle entgegenstellt und kriegsrechtliche Ahndung für denjenigen bereit hat, der seine Befehle eidvergessen zu übertreten wage, wie der Oberst Suys. Er erwidert endlich den vom Kaiser zur Minderung seiner Macht geführten Stoß mit einem auf die Entwaffnung des Kaisers berechneten Gegenstoß, mit dem Entschluß der Abdankung. Dieser Entschluß war es offenbar, den er gleich zu Eingang (V. 1013) als „meinen Schluß, den nichts mehr ändert" angekündigt hatte. Nach dem Einblick, den uns die vorausgegangene Szenengruppe in die Seele und Pläne des Feldherrn verstattet hat, kann die Niederlegung des Kommandos aber unmöglich Wallensteins letztes Wort sein. Sie ist offenbar nur ein geschickter Schachzug in dem ränkevollen Spiele, eine neue „Maske", und zwar mit einem doppelten Zwecke: den Wiener Gegnern, gegen die Wallenstein „nicht länger Ausflucht suchen, temporisieren" konnte, soll sie eine klare Antwort geben, die ihren Forderungen ein Unannehmbar entgegenstellt und doch den endgültigen Bruch noch einmal aufschiebt; auf die eigenen Generale soll sie einen letzten und äußersten Druck ausüben, daß sie sich mit ihm zum Schutze ihrer bedrohten Interessen gegen den Kaiser zusammenschließen. Einen vollen Erfolg in letzterem Sinne herbeizuführen ist Aufgabe Illos: „hier der Feldmarschall weiß um meinen Willen." Illo soll entsprechend dem II, 6 empfangenen Auftrag eine unbedingte schriftliche Ergebenheitserklärung der Offiziere beschaffen. Das an Illo gerichtete Schlußwort macht es deutlich, daß die Abdankungserklärung für Illo nicht so über-

raschend gekommen sein kann, wie es nach II, 6 scheinen könnte, daß Illo vielmehr von dieser Absicht Wallensteins aus früheren Gesprächen gewußt haben muß. Darauf weist auch Illos Verhalten I, 1 hin, wo er Wallensteins Abdankungsabsicht bereits in Aussicht stellte. Wenn der Dichter ein aufklärendes Wort darüber in II, 6 vermissen läßt, so geschah dies wohl in der Absicht, die Abdankung Wallensteins in ihrer Wirkung als überraschenden Meisterzug möglichst wenig abzuschwächen.

Einzelnes: V. 1034 Aufzählung von Wallensteins Gegnern. Der „Rheingraf" war Otto Ludwig Graf von Salm, ein tüchtiger Reiterführer unter Gustav Adolf; an den Kämpfen vor Nürnberg indessen nahm er nicht teil. — V. 1036 f. „Das blutig große Kampfspiel im Angesichte Nürnbergs" fiel in die Monate Juli bis September d. J. 1632. Der Sturm Gustav Adolfs auf das feste Lager Wallensteins, auf den sich die hochpoetische Schilderung bezieht, fand am 4. September statt. — V. 1082. „Und so fällt Regensburg," also schon vor längerer Zeit; ein Widerspruch zu der Nachricht von der Einnahme der Festung im „Lager" vgl. oben S. 219. — V. 1094 „Ein Thurn und ein Arnheim" werden von Questenberg verächtlich behandelt, waren in Wirklichkeit aber sehr unverächtliche Gegner. Das Nähere über beide s. o. S. 276. — V. 1132. „Auf dem längsten Wege durchzieht er gemächlich Böhmen." Eine Übertreibung Questenbergs, welche Schiller freilich auch in seinen Quellen für die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges fand und dort ebenfalls wiedergab. Der Marsch Wallensteins von „Steinaus Feldern" ging durch die Lausitz und den Leitmeritzer Kreis über Pilsen nach Furth in Bayern an der böhmischen Grenze. Es handelte sich dann um die Belagerung der nahen Festung Cham; aber Wallenstein erklärte, „daß er zu einer Belagerung weder Infanterie noch Geschütz habe, und daß die Armee in diesen Gebirgen, wo eben der strenge Winter eintrat und für keine Lebensmittel gesorgt war, nicht auszuhalten vermöge. . . . Er hielt deshalb für gut, nach Böhmen zurückzugehen, wo er die Truppen, ohne viel zu fragen, auf die verschiedenen Kreise nach seinem Gutdünken verlegte. Man darf ohne Bedenken behaupten, daß ihn vor allem andern militärische und strategische Gründe zu seinem Entschluß bewogen haben" (Ranke a. a. O., Kap. 11). — V. 1147. „Sagt es ihm, wie lang' der Sold den Truppen ausgeblieben!" vgl. L. 11, Trompeter: „Hat man uns nicht seit vierzig Wochen die Löhnung immer umsonst versprochen?" — V. 1168. „Und was war nun mein Dank dafür?" Diese Worte sind vorbereitend für die Wirkung der Ausführungen der Gräfin Terzky in Wallensteins Tod I, 6: „Und für die Kränkung hast du kein Gedächtnis? usw." — V. 1196. Oberst Graf Suys, ein Niederländer, war zur Zeit des böhmischen Aufstandes in kaiserliche Dienste getreten und hatte sich durch Tapferkeit und Umsicht ausgezeichnet. Das geschichtliche Verhältnis war aber das Gegenteil des hier dargestellten. „Man gab ihm vom Hofe aus Befehle, denen er nachkommen sollte, auch wenn ihm von andrer Seite andre Ordonnanzen zukämen; als solche doch eintrafen, gehorchte Suys dem General und nicht dem Kaiser"

(Ranke). — V. 1239 ff. Wallensteins Erklärung der dritten Forderung wiederholt in höherem Stil die volkstümliche Beweisführung des Wachtmeisters L. 11 V. 726 ff. Ebenso klingt im folgenden bei der V. 1260 gegebenen Ausmalung, welche Folgen der Rücktritt Wallensteins für die Generale nach sich ziehen müsse, die Schilderung des Wachtmeisters L. 11 V. 777 ff. unverkennbar an.

Ergebnis: eine großangelegte und durchgeführte Szeneneinheit, die einen feierlichen Staatsakt darstellt. Auseinandersetzung zwischen Wallenstein und Questenberg mit den Gegensätzen: Autorität des Imperators gegen die des Kaisers, Wille gegen Wille, Stoß und Gegenstoß. Handlung und Gegenhandlung sind in verhängnisvolle Bewegung gekommen; denn wenn auch mit der Abdankung des Haupthelden die dramatische Handlung selbst ein Ende genommen zu haben scheint, so zeigt doch die Drohung, mit welcher Wallenstein seine Verteidigung und Anklage schließt, sowie die Wirkung, die sein Entschluß auf die Feldherren ausübt (Colalto: „wir wollen mit dir leben, mit dir sterben"), endlich der Ausblick auf den „Rat des Feldherrn" und die Hoffnung des jungen Piccolomini, alles noch wiederherstellen zu können, daß die Handlung nur vorübergehend zu einem Stillstand, keineswegs zu einem Abschluß gelangt ist. Die am Schluß Illo öffentlich ausgestellte Vollmacht: „der Feldmarschall weiß um meinen Willen" deutet darauf hin, daß fortab zunächst Illo an Stelle des Helden in dem II, 6 besprochenen Sinne die Führung übernehmen wird.

Rückblick auf den zweiten Aufzug.

In äußerlich einfacher Gliederung zeigt der Aufzug ein zweimaliges Anschwellen: zunächst nach einem kleinem Vorspiel (1. A.) Wallenstein im Kreise seiner Familie (2.—4. A.), sodann Wallenstein in seiner Tätigkeit als Staatsmann inmitten der Offiziere (5.—7. A.). Die volle Wucht liegt in der großen dramatischen Schlußszene. Die ersten sechs Auftritte gehören noch zur Exposition. Sie vollenden das im ersten Aufzug gegebene Bild. Im 7. Auftritt beginnt die Handlung mit dem offenen Zusammenstoß zwischen dem Feldherrn und dem Hofe. Als Fortsetzung wird die Bearbeitung der Offiziere durch Illo bei dem Gastmahl Terzkys in Aussicht gestellt. — Der Zeit nach schließt sich der Aufzug unmittelbar an den vorhergehenden an. Durch den I, 2 angegebenen Zeitpunkt für die Audienzszene („vor Mittag noch") ist die Zeit der Handlung sehr genau bestimmt.

Zuwachs an Personen: die fürstliche Familie. Im Mittelpunkt des ganzen Aufzugs steht, von der kurzen Eingangsszene abgesehen, Wallenstein. Sowohl im Verkehr mit seiner Familie, wie in der Abwicklung der Geschäfte tritt seine überlegene geniale Herrscher- und Heldennatur vielseitig heraus, und alle beugen sich vor ihr, selbst der Gegner. Ein starkes Machtgefühl beherrscht ihn und hält alle zärtlicheren Regungen in Schranken. Mit seiner Frau führt er ein rein politisches Gespräch. Für seine Tochter findet er einige liebevolle, wärmere Worte, aber auch sie ist ihm im Grunde nur ein „Pfand größeren Glücks", an das sich allerhand

politische Hoffnungen knüpfen, und viel Zeit hat er nicht für sie. Gegenüber seinem Liebling Max ist seine Sprache wirklich herzlich, wennschon sich auch hier sein Herrscherbewußtsein in seiner fürstlichen Freigebigkeit geltend macht. Die beiden politischen Handlanger Terzky und Illo läßt er ihre Abhängigkeit aufs stärkste fühlen, wenn er auch zwischen beiden wieder einen feinen Unterschied macht und den klügeren, aber willenschwächeren Terzky schroffer behandelt als den aus gröberem Stoffe erschaffenen energischen Realisten Illo. Seinen politischen Gegner Questenberg kämpft er sachlich schonungslos nieder, indem er die aus seinem Vertrag entspringenden Rechte geltend macht, aber in der Form bleibt er bis auf einen gelegentlichen Fluch („Tod und Teufel" V. 1176) maßvoll, und der Person des Gegners erweist er sogar eine gewisse ritterliche Höflichkeit („ich weiß den Mann von seinem Amt zu unterscheiden", V. 1295). Immer handelt er mit großer Sicherheit und überlegener Menschenkenntnis. Nur in einem Falle begeht er einen verhängnisvollen Irrtum, in der Beurteilung seines heimlichen Gegners Octavio (6. A.), doch hier spielen übersinnliche, mystische Einflüsse mit hinein und trüben seinen Blick. Diese Einflüsse treten noch an anderer Stelle bedeutsam hervor, in der Beurteilung Illos, hier mit besserem Erfolg, und bei der Wahl der Entscheidungsstunde (V. 960 ff.); sie machen Wallenstein zu einer Art übermenschen, zu einer dämonischen Natur, die über die Erde hinauswächst in dem Glauben, ein besonderes Verhältnis zu der Welt des übernatürlichen gewonnen zu haben. Er wird dadurch subjektiv in seinem Machtbewußtsein außerordentlich bestärkt, aber objektiv, wie der Fall Octavio schlagend zeigt, in seinem Tun aufs stärkste gefährdet. Wallensteins Absichten und Pläne werden mit immer zunehmender Deutlichkeit enthüllt: ein starker Ehrgeiz beseelt ihn. Er will aus den allgemeinen Wirren auch einen persönlichen Machtzuwachs gewinnen, seine „Portion", ein Reichsfürstentum, vgl. V. 836: „Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen". Er denkt vielleicht sogar an eine Königskrone, denn er will seines Lebens Mühen „in einen königlichen Schmuck verwandelt" der Tochter um die Stirne flechten (V. 732). Doch vergißt er über dem eignen Vorteil nicht die Pflichten gegen das höhere Ganze, nur daß an Stelle seines Herrn des Kaisers für ihn das Reich getreten ist: er wünscht, ihn „solle das Reich als seinen Schirmer ehren" (V. 835), und sogar dem kaiserlichen Abgesandten gegenüber betont er diese Auffassung V. 1180 f.: „Vom Kaiser freilich hab ich diesen Stab, doch führ ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr, zur Wohlfahrt aller, zu des Ganzen Heil, und nicht mehr zur Vergrößerung des einen." Im Namen des Reiches sucht er eine Stellung über dem Kaiser, über den Parteien überhaupt zu gewinnen. Er unterhandelt selbständig mit den verschiedenen kriegführenden Mächten, den Sachsen und Schweden, und macht ihnen Versprechungen, um ihre Hilfe für die Durchführung seiner Pläne zu gewinnen. Freilich mit zweifelhaftem Erfolg. Man mißtraut ihm auf allen Seiten, am stärksten natürlich der Kaiser, der die Eigenmächtigkeit des Generals fürchtet, in dessen Hand er

eine so ungeheure Macht hat legen müssen. Wallenstein spürt, wie sie am Hofe an seinem Sturze arbeiten, statt sich warnen zu lassen, wird er dadurch nur noch mehr in seinen ehrgeizigen Plänen bestärkt, vgl. V. 702: „sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam wider meinen Willen mich hinein." Die Sorge vor einer zweiten Absetzung nimmt ihm den inneren Halt und treibt ihn zur Untreue gegen seinen Herrn. Seine Macht ist das Heer, sein Heer. Auf die Erhaltung dieser Macht ist sein nächstes Streben gerichtet. Soll sein Vorhaben gelingen, so muß er das Heer fest in der Hand haben, daß es ihm bedingungslos folgt, wohin er es führt. Schon bisher hatte er ein sehr unabhängiges Kommando; die erste Bedingung seines Generalates war, „daß mir zum Nachteil kein Menschenkind, auch selbst der Kaiser nicht, bei der Armee zu sagen haben sollte" (V. 1215). Wie Gustav Adolf war er ein König in seinem Heere, mit der einzigen Einschränkung, daß das Heer eidlich dem Kaiser zum Dienste verpflichtet war. Diese Einschränkung gilt es jetzt zu beseitigen. Die Offiziere sollen ihm ihr Ehrenwort geben, „eidlich, schriftlich, sich meinem Dienst zu weihen, unbedingt" (V. 897). So will er das Heer dem Kaiser aus der Hand nehmen und zum eignen gefügigen Werkzeug machen. Er rechnet dabei darauf, daß ihm die Offiziere für mannigfache Wohltaten verpflichtet sind und glaubt, daß sie, vor die Wahl zwischen ihm und dem Kaiser gestellt, aus Anhänglichkeit und wohlverstandenem eigenem Interesse ihm Gefolgschaft leisten werden. In diesem Glauben wird er von seinen Vertrauten bestärkt (Illo: „nur deinen Wink erwarten sie", V. 941). Seine Abdankung als kaiserlicher General ist der erste Schritt auf diesem Wege: er soll für ihn die Bahn frei machen und zugleich einen Druck auf die Offiziere ausüben.

Der geschichtliche Hintergrund wird in diesem Aufzuge außerordentlich erweitert; Einblick in die Hofkreise (2. A.), in die Gruppe der protestantischen Mächte (5. und 7. A.), besonders aber in die Vergangenheit Wallensteins: seine Bedingungen bei Antritt des zweiten Generalates, seine Feldherrntaten, schließlich die daraus erwachsenen Reibungspunkte zwischen ihm und dem Kaiser.

Dritter Aufzug.

I. Szenengruppe: 1. und 2. Auftritt.

1. Auftritt. Illo und Terzky, die beiden Vertrauten Wallensteins, unter sich. Das Gespräch knüpft an die Verpflichtung an, welche Illo II, 6 gegen Wallenstein eingegangen ist, dem Feldherrn das eidlich-schriftliche Wort seiner Generale zu verschaffen, sich seinem Dienst zu weihen unbedingt. Illo weiht Terzky in seinen Plan ein. Er will sich das Schriftstück durch einen Betrug verschaffen, indem er nach dem Mahle, „wenn der trübe Geist des Weins die Augen schließt", ein untergeschobenes Blatt, worin die ursprünglich enthaltene Klausel mit dem Treueid gegen den Kaiser fehlt, zur Unterschrift herumgehen läßt. Terzky hat begründete Bedenken gegen die Wirksamkeit eines solchen „durch Gaukelkunst betrüg-

lich abgelisteten" Versprechens, aber er läßt sich von dem energischeren Illo beschwichtigen. Hauptsache ist ihm sowohl wie Illo nicht die Wirkung auf die Generale, sondern auf Wallenstein. Die beiden begegnen sich in dem Wunsche, daß es durch das Schriftstück endlich gelingen möge, Wallenstein zum Handeln, zum Losschlagen gegen den Kaiser zu bewegen. Es kommt Illo vornehmlich darauf an, es so zu karten, daß der Fürst die Offiziere willig glauben soll zu jedem Wagstück. „Die Gelegenheit soll ihn verführen." So plant er also einen doppelten Betrug, nicht nur einen solchen der Offiziere, sondern auch Wallensteins, und macht sich wegen der Folgen, insbesondere einer möglichen Entdeckung, nicht die geringsten Sorgen, glaubt vielmehr, mit diesem gemeinen Mittel ernstlich beide betrogenen Teile aneinander ketten zu können: „denn handelt er (Wallenstein) nur erst mit seinem Ernst, als ob er sie schon hätte, so hat er sie und reißt sie mit sich fort."

Einzelnes: Erneuter Hinweis auf die großen „Pläne" Wallensteins: „er spricht stundenlang mit uns von seinen Plänen", befragt deswegen Tag für Tag die Planeten; es handelt sich dabei für ihn nicht nur darum, „nur am Platz zu bleiben", oder wie Illo es den Offizieren vorstellen will „ihn beim Kommando bloß erhalten". Aber was das eigentliche Endziel ist, darüber findet sich hier keine nähere Andeutung. — Am Schluß Vorbereitung auf die zweite Intrige, die die listige Gräfin Terzky eingefädelt hat; Übergang zum nächsten Auftritt.

2. Auftritt: Das Ehepaar Terzky. Die Personen, auf die sich ihr Gespräch bezieht, werden nicht mit Namen genannt, um die Spannung und Aufmerksamkeit des Zuhörers zu steigern. Es handelt sich um eine „sie" und einen „er", die hier zusammengeführt sollen, doch geht aus verschiedenen Andeutungen hervor, daß mit der Dame die Tochter Wallensteins gemeint ist. Dann kann „er" nur Max sein. Der Plan der Intrige geht von der Gräfin aus nach Terzkys eigenem Geständnis: „Du hast mich überredet und mußt wissen, wie weit du gehen kannst." Der Zweck Terzkys dabei ist zunächst ein sehr naheliegender, Max den Kopf recht warm zu machen, „daß er sich nicht lange bedenke bei der Unterschrift". So wird diese Intrige unmittelbar mit der vorhergehenden verknüpft. Doch glaubt die Gräfin, weitergehende Absichten Wallensteins zu erraten, die nur darauf hinauslaufen können, Max an die Familie des Feldherrn zu fesseln. — Mit diesem Auftritt tritt die Gräfin Terzky aus der bisherigen passiven Rolle (II, 3 und 4) in eine führende Rolle ein. Ihr Wesen erscheint aus Herrsch- und Ränkesucht gemischt. Sie beherrscht ihren Gatten und herrscht ihn mehrmals gebieterisch an; sie übernimmt in dem Glauben, Wallensteins Pläne zu durchschauen und zu fördern, die Begünstigung eines jugendlichen Liebesbundes, um auf diese Weise ihre Hand bei dem großen Werke mit im Spiele zu haben. — Neben ihr erscheint Terzky als der Willensschwächere, aber auch Vorsichtigere, voller Bedenken und Warnungen. — Durch die Meldung des Dieners („die Generale") wird das Eintreffen der Gäste und damit der Beginn des abendlichen Festmahls bekanntgegeben.

Ergebnis: Zwei Intrigen werden angekündigt, beide gehen von Wallensteins Umgebung aus, von Personen, die dem Feldherrn nahestehen, und haben den Zweck, die Pläne Wallensteins zu fördern. Beider Urheber berufen sich auf den Willen des Feldherrn, aber im Grunde handeln beide ohne sein Wissen; dabei zeigt Illo eine zynische Gewissenlosigkeit, da er bewußt einen doppelten Betrug begehen will, aber auch die Gräfin Terzky überschreitet die Grenzen des sittlich Zulässigen, da sie die Liebesleidenschaft eines jungen Paares für politische Zwecke mißbrauchen will. Als Helfer bei beiden Intrigen dient Terzky.

II. Szenengruppe: 3.—6. Auftritt

3. Auftritt: Die Gräfin Terzky und Max. Beginn der zweiten in der vorausgehenden Szenengruppe angekündigten Intrige. — Max kommt als Gast zu dem Bankett des Grafen Terzky; vorher hofft er jedoch in den Gemächern der Gräfin noch Thekla zu treffen. Die Begegnung ist verabredet, offenbar im Anschluß an II, 4. Theklas verspätetes Erscheinen wird III, 4 motiviert. — Gegensatz zwischen der berechnenden kühlen Ruhe der Gräfin und der lebhaften harmlosen Offenheit Maxens. Die Gräfin hat die Führung des Gesprächs. Sie spricht liebenswürdig-gewinnend, aber sehr bestimmt im Tone. Zunächst stellt sie ihre Bedingungen für die Begünstigung des Liebeshandels; diese laufen darauf hinaus, Max ihrer Herrschaft zu unterwerfen. Sie verlangt unbedingte „Folgsamkeit" gegenüber ihren Weisungen: „Sie müssens ganz in meine Hände legen. Kein Mensch darf wissen, auch Ihr Vater nicht, der gar nicht". So wird sie aus der Vertrauten zur Herrin. Sodann ist sie bestrebt, seine durch die Liebesleidenschaft ohnedies herabgesetzte Klugheit und Wachsamkeit vollends einzuschläfern: „genießen Sie Ihr Glück. Es soll die Freundschaft indessen wachsam für Sie sorgen. Nur sein Sie dann auch lenksam . . ." Schließlich sucht sie ihre Herrschaft über das Liebespaar noch dadurch weiter zu befestigen, daß sie ihn über die Anfänge des Liebesverhältnisses aushorcht. An weiterem wird sie durch das Dazwischentreten Theklas gehindert. — Max steht ganz im Banne seiner Liebesleidenschaft. Dabei ist ihm sehr unbehaglich zumute, weil seinem Liebesdrange seit dem Eintreffen im Lager enge Grenzen gesteckt sind. Er leidet unter dem Zwiespalt zwischen dem eigenen Ich und seiner Umgebung. Nur dunkel fühlt er die Unwahrhaftigkeit, in die er dadurch verstrickt wird („so an mich halten, Wort und Blicke wägen usw."). Ein Verwandelter ist er von der Reise zurückgekehrt: „ist denn alles hier verändert oder bin nur ich's?" Vgl. auch I, 4 f. Die kriegerische Welt, die sonst seine Seele erfüllte, erscheint ihm nun schal und gemein: „der Dienst, die Waffen sind mir eitler Tand." Von den wichtigen politischen Ereignissen, die sich vorbereiten, hat er kaum eine blasse Ahnung („es geht hier etwas vor um mich, ich seh's"). Nach seiner lebhaften Beteiligung an der Audienzszene II, 7 muß das befremden. Wenn auch Maxens längere Abwesenheit vom Lager („20 Tage" dauert nach V. 1487 allein die Rückreise) manches

erklärt, so steht die hier betonte Abschließung von der „Flut zudringlicher Bekannten" und der Besuch in der einsamen Klosterkirche, der doch nur am Nachmittag nach der Audienzszene stattgefunden haben kann („wo denken Sie, daß ich gewesen?"), immer in einem unleugbaren Widerspruch zu Maxens Haltung in der Audienzszene und zu der dort von Max angekündigten Beratung der Obersten (V. 1283). — Im letzten Teil des Gesprächs weitere Aufdeckung der Vorgeschichte: das Aufkeimen der Liebe während der Reise, die erste Umarmung am heutigen Morgen, die Überraschung der Liebenden durch die Gräfin und damit zugleich die Erklärung für deren Mitwisserschaft. — Nepomuk, Geburtsort des Heiligen Johann von Nepomuk (1320) im waldigen Tal der Uslawa an der Straße von Budweis nach Pilsen.

4. Auftritt: Die Vorigen, Thekla. Zunächst die Motivierung von Theklas verspätetem Erscheinen: die Tränen der Mutter. Einblick in die seelischen Leiden der Herzogin. Demgegenüber Thekla beseligt vom Glücke der ersten reinen Liebe. Mit ihrem heiteren Glücksgefühl steht sie im Gegensatz auch zu ihrem Geliebten. Die rauhe Wirklichkeit des Lagerlebens, die für Max sein „wirklich Glück zum Traum machte", reizt durch ihren starken Lebensgehalt die frischen Sinne des im Kloster aufgewachsenen Mädchens, dem das Leben bisher „ein schöner Traum nur hat geschienen". Sie läßt „die bunte kriegerische Bühne" um so lieber auf sich wirken, als ja auch der Geliebte dieser Bühne angehört; Einheitlichkeit ihres Gefühlslebens gegenüber dem zwiespältigen Max. Ihr stärkstes Erlebnis seit der letzten Begegnung II, 4 ist der Besuch des astrologischen Turmes. Die Schilderung dieses Erlebnisses gibt eine Erklärung der astrologischen Wunderwelt, welche die ideale und die wirkliche Welt, Himmel und Erde in eigentümlicher Weise zu verbinden sucht; Ergänzung zu II, 6. Zu den oben genannten Gestirnen treten Mars, ein Stern des Unglücks wie Saturn, und Merkur hinzu. Vgl. Fielitz a. a. O.: „Der Dichter will dem Leser durch Theklas Mund, aber auf Senis Autorität gegründet, eine Grammatik der Astrologie geben, aus welcher derselbe später den astrologischen Vorgang selbständig deuten könne." Die Deutung, welche Max der „Sternenkunst" zu geben versucht, ist allegorisch poetischer Art aus der Sprache der Liebenden heraus, etwa der Blumensprache vergleichbar. So schaffen sich die Liebenden inmitten aller Gefahren, welche Vorurteil, Hader oder Arglist der nächsten Umgebung, die großen Welthändel, endlich das Verhängnis über den Sternen ihrem Glück bereiten, eine Welt friedlich idyllischer Art für sich. In jugendlichem Optimismus zieht Max auch Wallenstein in dieses Idyll hinein, indem er ein ausführliches Bild von dessen künftiger friedlicher Arbeit nach dem in Bälde erwarteten Friedensschlusse zeichnet. Aus der Not der Gegenwart flüchtet er in die Zukunft. Demgegenüber erinnert die Gräfin mit scharfen Worten an die Kehrseite des Idylls („nicht Rosen nur, auch Dornen hat der Himmel") und verweist Max auf seine Pflicht in der Gegenwart, um eine solche Braut mit dem Schwerte zu werben. Dann entfernt sie sich unter einem

Vorwande, offenbar in der Absicht, um der im 2. Auftritt getroffenen Verabredung gemäß Max durch ein Alleinsein mit der Geliebten so zu bestricken, daß er auf dem Bankett dann liebesselig und träumerisch die gewünschte Unterschrift leiste. — Im ganzen liegt trotz Theklas anmutiger Heiterkeit viel Schatten über dem Auftritt und dem Glück des jungen Paares: Das Leiden der Herzogin, die Bedrücktheit Maxens, die bedenkliche Ausdeutung von Theklas Handlinien durch Seni, endlich die Warnungen und Andeutungen der intriganten Gräfin.

5. Auftritt: Das Liebespaar allein, zum erstenmal seit dem Sichfinden am frühen Morgen. Thekla benutzt sofort die Gelegenheit, den Freund vor dem Ehepaar Terzky zu warnen: „Trau ihnen nicht. Sie meinen's falsch". Mit weiblichem Scharfblick durchschaut sie das unehrliche Spiel der Verwandten: „Ich sah es gleich, sie haben einen Zweck . . . es ist nicht ihr Ernst, uns zu beglücken, zu verbinden." Welches freilich der Zweck der Intrige ist, kann das weltfremde Mädchen noch nicht wissen; aber ihre Warnung genügt, den vertrauensseligen Max stutzig zu machen und damit den Erfolg der III, 3 von der Gräfin eingeleiteten Bemühungen in Frage zu stellen. Der Grundton in Theklas Rede ist: „Trau niemand hier als mir." Max drückt das „Geheimnis". Er möchte in ehrlicher jünglingshafter Offenheit seine Liebe bekennen und vertreten, vor der Herzogin, selbst vor dem Herzog, aber Thekla warnt ihn vor beidem. Die Mutter ist zu schwach, ihnen zu helfen, und vom Vater verspricht sie sich keine Hilfe. Sehr beachtenswert ist die neue eigenartige Beurteilung, die Wallenstein dabei findet. Max preist ihn auch als sein sittliches Ideal: „er ist wahrhaft, ist unverstellt und haßt die krummen Wege". Nach dem, was die Auftritte II, 5 und 6 für uns aufgedeckt haben, ist Max dabei im Irrtum, und Thekla mit ihrem Zweifel an des Vaters Charakter erweist sich auch hier wieder als die schärfere Beobachterin und Lebensklügere. Sie erkennt, daß die Liebenden ganz auf sich gestellt sind, daß nur ein „Wunder" des Himmels ihnen helfen kann, aber mit den Schwierigkeiten wächst ihr hoher Mut, und sie hat nur eine Sorge, sich das uneingeschränkte Vertrauen Maxens zu sichern: „Folge mir, laß nicht zuviel uns an die Menschen glauben . . . Wo wäre Wahrheit hier für dich, wenn du sie nicht auf meinem Munde findest?" Dies schöne Zeugnis reinen Seelenadels wird zugleich zu einer Vorbereitung auf die entscheidende Stellung und Mitwirkung, die der Dichter der Jungfrau später in verhängnisvoller Stunde einräumt (T. III, 21).

6. Auftritt: Das Liebespaar und die Gräfin; Parallelszene zu III, 4, dort die Vereinigung, hier die Trennung der Liebenden durch die Gräfin; im übrigen starker Gegensatz auch in der äußeren Form; dort ein Überwiegen von breiten Beschreibungen und Schilderungen, hier kurze, in der Erregung hervorgestoßene Sätze mit häufiger Versbrechung. Die Gräfin droht zunächst mit dem Grafen Terzky („mein Mann schickt her"), dann mit Octavio („der Vater hat sich zweimal schon erkundigt") und als das nichts nützt, erinnert sie Max an die III, 3 gestellten „Bedingun-

gen". Nun gehorcht Max. Theklas Verhalten beim Abschied entspringt nicht nur dem Trennungsschmerz, sondern zugleich auch der Erkenntnis, daß Max der Gräfin mehr gehorcht als ihr trotz des voraufgegangenen Auftrittes. Darum zürnt sie ihm ein paar Augenblicke, aber am Ende begreift auch sie die Notwendigkeit der Trennung.

Ergebis: Eröffnung der zweiten Intrige. Die Gräfin spinnt ihre Fäden um Max, aber ihre Pläne werden durchkreuzt von Thekla, die sich auch in den Liebesstürmen die ruhige Klarheit des Blickes bewahrt und den Freund vor den unlauteren Absichten der Verwandten warnt. — Zu dem Gegensatz: geheime Zwecke anderer, deren Gegenstand die Liebenden sind, und Freiheit von allen Zwecken, worin das Wesen ihrer Liebe besteht, kommt noch der weitere Gegensatz: Unwahrhaftigkeit der sie umgebenden Welt und Wahrheit allein zwischen ihnen. Von den vier Auftritten bilden der 3. mit dem 5. und der 4. mit dem 6. je ein sich ergänzendes Paar. Durch alle vier schreitet Max als der von beiden Frauen Umworbene und Umstrittene.

III. Szenengruppe: 7.—9. Auftritt.

7. Auftritt: Thekla bleibt sinnend zurück und läßt die Empfindung genossenen Glückes und die Ahnung schweren Leides in einem Liede zur Gitarre lyrisch ausklingen. Die Gitarre war zur Entstehungszeit des Wallenstein, Ausgang des 18. Jahrhunderts, das Lieblingsinstrument bei der Begleitung der Singstimme. Das an altenglische Vorbilder angelehnte Lied, das, um zwei Strophen verlängert, unter dem Titel „des Mädchens Klage" im Musenalmanach auf 1799 erstmalig erschien, stand ursprünglich in keiner Beziehung zum Wallenstein und wurde nachträglich von Schiller als Einlage an dieser Stelle gewählt, um die Pause während des Ausbleibens der Gräfin auszufüllen und zugleich den schwermütig pessimistischen Grundakkord dieser Mädchenseele zum Ausdruck zu bringen. Dazu eignete sich das Gedicht um so mehr, als es in der Anrufung der Jungfrau Maria („du Heilige, rufe dein Kind zurück") auch äußerlich an katholisch-religiöse Vorstellungen anknüpft.

8. Auftritt: Thekla und die Gräfin. Der Auftritt ist auch ein Gegenstück zu III, 3. Wie dort die Gräfin Max für ihre politischen Zwecke sich dienstbar zu machen suchte, so hier Thekla, da sie ja nicht ahnen kann, daß Thekla bereits III, 5 ihre Absichten durchkreuzt hat; aber während sie gegen Max mit gewinnender Liebenswürdigkeit vorging, verfährt sie hier gegen Thekla mit schulmeisternder Strenge. Sie rügt das Verhalten der Nichte beim Abschied als unwürdig und unklug („ihr werft euch ihm an den Kopf") und rät ihr, sich als „des Fürsten Friedland Tochter" ein wenig teurer zu machen. Thekla stellt sich mit weiblicher Schlauheit etwas naiv einfältig, als wenn sie die Tante nicht verstünde, um diese zu veranlassen, mehr mit der Sprache herauszugehen. Das gelingt ihr denn auch. In der Erregung deutet die Gräfin an, daß eine Verbindung des Liebespaares schwerlich den hochfliegenden Plänen Wallensteins ent-

spräche: „Diese Saat ward nicht gepflanzt, daß du mit kindischer Hand die Blume brächest usw." Indem sie die Schwere der bevorstehenden Entscheidungsstunde für Wallensteins große Pläne betont, verlangt sie von Thekla Unterordnung unter den Willen ihres Vaters und Verzicht auf ihr Liebesglück, sobald dies im Interesse ihres Vaters nötig ist: „Auf der Wage liegt das große Schicksal unsers Hauses! Laß jetzt des Mädchens kindische Gefühle! Beweise, daß du des Außerordentlichen Tochter bist!" Aber dieser Appell an Ehrgeiz und Kindespflicht bleibt bei Thekla wirkungslos. Im Gegenteil erweckt gerade diese Aufdeckung der ihrer Liebe drohenden Gefahren ihren stärksten Widerstand. Frei von Ehrgeiz nimmt sie den Zug des Herzens als des Schicksals Stimme und ist nicht gewillt, dieses neue von der Liebe verklärte Leben irgendwelchen Rücksichten aufzuopfern, bekennt vielmehr den festen Willen, „den unbezwinglichen", an das Höchste, d. i. ihre Liebe, alles zu setzen. Im Notfall denkt sie ihr Glück auch dem Vater abzuzwingen, als seine echte, d. i. gleich willensstarke Tochter. Vor dieser Energie weicht die Gräfin zurück. Sie bezweifelt zwar, ob Thekla die Kraft zur Ausführung haben werde, aber sie lenkt ein: „Kann sein, daß seine Zwecke deinem Wunsch begegnen." Durch dieses halbe Zugeständnis will sie die vorher in der Erregung gemachten Andeutungen abschwächen. Die Mahnung aber, Thekla möge sich nicht wegwerfen, hält sie aufrecht und entfernt sich mit der dunklen Ankündigung, daß Max, „wenn ihm je der hohe Lohn bestimmt ist, mit dem höchsten Opfer, das Liebe bringt, dafür bezahlen soll". Damit werden für das Liebespaar schwere Kämpfe in Aussicht gestellt.

9. Auftritt: In einem Monolog faßt Thekla das Ergebnis der Aussprache zusammen. Der erste Teil (V. 1887—98) ist reflektierender Art; ihre böse Ahnung in III, 5 ist durch die Aussprache zur Gewißheit geworden: „wir haben keinen Freund . . . uns drohen harte Kämpfe." Der zweite Teil, von Vers 1899 ab, ist mehr lyrischer Art, wie schon der Endreim anzeigt, und hat mit III, 7 den pessimistischen Grundton gemeinsam; sie glaubt sich und ihre Familie von einem feindlichen Schicksal verfolgt („schleunig will das Schicksal mit uns enden") und ahnt das Unglück, das ihr infolgedessen aus ihrer Liebe erwachsen wird. Diese für ein junges Mädchen ungewöhnliche Schwermut hat ihre letzte Ursache wohl in dem Einfluß der niedergeschlagenen und leidenden Mutter (vgl. III, 4).

Ergebnis: Im Mittelpunkt steht Thekla. Fortschreiten der in der vorigen Szenengruppe begonnenen Intrige. Die Gräfin Terzky bemüht sich, die Nichte zum gefügigen Werkzeug ihrer Ränke zu machen, scheitert aber an Theklas Treue und festem Willen. Durch die „Winke" der Gräfin werden Theklas böse Ahnungen zur Gewißheit; sie beginnt auch den Zweck der Intrige zu durchschauen und befürchtet einen schlimmen Ausgang für ihr ganzes Haus.

Rückblick auf den dritten Aufzug.

Der Aufzug schließt nicht unmittelbar an den vorhergehenden an, sondern es liegen Stunden dazwischen. Die Entwicklung der Handlung wird in eigenartiger Weise weitergeführt. Wallenstein tritt gar nicht auf, und ebenso fehlt das Gegenspiel der kaiserlichen Partei. Statt dessen sehen wir eine kleine Gruppe von Freunden und Verwandten des Feldherrn, Illo und das Ehepaar Terzky gleichsam als treibenden und intrigierenden Aktionsausschuß am Werke. Die im II. Aufzug angekündigte Tätigkeit Illos wird von Illo selbst genauer dargelegt, auch ihr Beginn zugleich mit dem Beginn des abendlichen Gastmahls angezeigt, aber vorläufig hinter die Bühne verlegt. In den Mittelpunkt rückt statt dessen eine neue überraschende Intrige der Gräfin Terzky, die darauf ausgeht, die Liebe von Max und Thekla politisch auszunutzen. Die Gräfin beginnt sofort mit der Ausführung, aber ihr Erfolg wird durch die Weigerung Theklas, sich als Werkzeug brauchen zu lassen, sehr zweifelhaft. So laufen also die beiden Intrigen, die in der ersten Szenengruppe angekündigt werden, parallel nebeneinander her, und der Dichter hat noch durch zahlreiche Hinweise im 2., 4. und 6. und 9. Auftritt dafür Sorge getragen, daß wir fortgesetzt an die hinter Szene sich abspielende Handlung erinnert werden. Dadurch wird der Aufzug zugleich zu einer Vorbereitung der im nächsten Aufzug folgenden Handlung.

Neu hervortretende Motive sind die reine, innige gegenseitige Liebe zwischen Max und Thekla und der aufkeimende Gegensatz zwischen Vater und Tochter im Hause Friedland. Im Zusammenhang damit stehen die zahlreichen Beiträge zur Charakteristik des jungen Paares. Maxens edle ritterliche Natur wird in den zartesten Regungen des Gefühlslebens, leidend unter dem Zwiespalt zwischen seiner heimlichen Liebe und der rauhen Wirklichkeit, bloßgelegt. Thekla erscheint als eine zum Leiden vorbestimmte Gestalt; sie genießt das Liebesglück der Gegenwart mit reiner, aber empfänglicher Seele um so inniger, als sie schon ahnt, daß sie diese kargen Minuten der Seligkeit teuer bezahlen soll, daß sie durch eben dieses Glück in Not und Tod verstrickt werden wird. Doch ist sie keineswegs nur ein Bild des Rührenden, sondern auch des Heldenhaften, da sie von ihrem großen Vater die ungewöhnliche Willenskraft geerbt hat. Neben dem Liebespaar tritt die Gräfin Terzky bedeutsam hervor; in der Ausführung ihrer Pläne, in ihrer Art der Menschenbehandlung zeigt sie sich als eine geistig bedeutende und energische, die andern weit überragende Frau, aber ihr fehlt die Wärme des Gefühls, bei einer Frau ein doppelt empfindlicher Mangel. Ihre Triebfedern sind Ehrgeiz und Herrschsucht. Aus reiner Freude an der Intrige, „in solchem Spiel die Hand zu haben" und ihre „Feinheit" zeigen zu können, spielt sie herzlos mit dem Glück ihrer nächsten Verwandten.

Wallensteins Charakter wird durch zahlreiche Zeugnisse voller beleuchtet. Den Staatsmann beurteilen Terzky und Illo III, 1 (V.

1332 ff.), die Gräfin III, 8 (V. 1792 ff.), in gewissem Sinne auch Max III, 4, wenn er V. 1654 ff. seine künftige Friedenstätigkeit schildert. Wallensteins rein menschliches Handeln als Vater wird besprochen von Max III, 4 (V. 1530 ff.) und von Max und Thekla III, 5 (V. 1700 ff.). Dabei befindet sich Max beidemale, bei der Beurteilung des Staatsmanns wie des Vaters, im Widerspruch zu der Auffassung der andern, und wenn auch die Entscheidung über die Richtigkeit der Auffassungen erst die Zukunft bringen kann, so erscheint doch Maxens Auffassung als die idealisierte und weniger zutreffende. Mit alleiniger Ausnahme der Tochter stimmen alle Beurteilenden darin überein, daß sie vertrauend und hoffnungsvoll zu Wallenstein aufblicken und seine Überlegenheit anerkennen. Die Beurteilung der Tochter (daß er nicht „Zeit und Muße könnte haben, an unser Glück zu denken") wirft einen neuen Schatten auf Wallensteins Bild und vervollständigt den Eindruck des II. Aufzugs: in seinem Machthunger schreitet Wallenstein über das Glück von Frau und Tochter hinweg.

Vierter Aufzug.

Sehr beachtenswert und wichtig für das Verständnis dieser großangelegten Szenenreihe, der sogenannten Bankettszene, ist die ausführliche szenarische Bemerkung, die der Dichter vorangestellt hat. Der Saal ist offenbar dreiteilig gedacht: Mitte und Hintergrund, also den größten Teil, nehmen die drei Tafeln ein, an denen die Gäste sitzen. Vor den drei Tafeln nach den Zuschauern zu („vorwärts") steht der Kredenz- oder Schenktisch, an dem der Ausschank der Getränke erfolgt. Die ganze vordere Bühne vor dem Kredenztisch ist frei, d. h. ohne einengende Möbel, um Raum für die hin- und hergehenden Personen zu haben. Auf diesem freien Raume und am Kredenztisch dahinter spielt sich die Handlung ab. Indessen sind diese szenarischen Angaben immer noch unvollständig. Im 5. Auftritt (in Vers 2119) spricht der Dichter von einer weiteren Tafel, und zu Beginn des 2. Auftritts heißt es: „Illo kommt aus dem zweiten Zimmer." Danach denkt sich der Dichter offenbar im Hintergrunde noch eine offene Mitteltür mit dem Ausblick auf eine vierte im anstoßenden Zimmer aufgestellte Tafel.

I. Szenengruppe: 1.—4. Auftritt.

1. Auftritt: Max, Isolani, Terzky. Das Gastmahl Terzkys, dessen Beginn im vorigen Aufzug angekündigt wurde, ist schon ziemlich vorgeschritten. Die Handlung beginnt mit dem Eintritt Maxens; Max erscheint sehr spät, seit seinem Abgang III, 6 ist bereits wieder einige Zeit verstrichen. Doch bleibt der Dichter über diese abermalige Verspätung den Aufschluß schuldig; ihm kam es lediglich darauf an, durch Maxens Eintritt diesen Aufzug von vornherein eng an den vorigen anzuknüpfen. Max wird sogleich von zwei Seiten, Isolani und Terzky, in Empfang genommen, außerdem noch von andern durch Zuruf begrüßt. Isolani kommt aus persönlicher Freundschaft. In seiner Bewillkommnung „Herr Bruder,

was wir lieben" verrät sich Jovialität, aber auch ein Zug scharf beobachtender Schlauheit. Sein Hinweis auf die Raubteilung der böhmischen Fürstenhüte und Lehen kann als Gradmesser für die vom Wein erhitzte Stimmung der Gäste dienen. Die von Isolani Genannten, Eggenberg, Slavata, Lichtenstein und Sternberg, sind alles kaiserlich gesinnte Magnaten, die drei ersten schon aus den früheren Aufzügen bekannt; Adam Freiherr von Sternberg war ein reicher böhmischer Grundbesitzer. Offenbar war die Stimmung unter den Offizieren sehr gegen den Hof, und man legte sich dabei keinerlei Zwang mehr auf; doch richtete sich der Unwille nicht sowohl gegen den Kaiser selbst als gegen seine Umgebung, und man wünschte nur, unter den Beratern des Kaisers eine gründliche Veränderung vorzunehmen. — Terzky tritt an Max mit besonderen Absichten heran. Er reicht ihm die III, 1 verabredete „Formel", durch die sich die Offiziere gegen Wallenstein verpflichten sollen. Indem Max sie laut vorliest, werden wir mit ihrem Inhalt bekannt gemacht. Es ist die Antwort der Offiziere auf die Erklärung Wallensteins II, 7, abdanken zu wollen. Überraschend wirkt in dem Schriftstück die Stelle, Wallenstein habe inzwischen „auf unser einstimmiges Bitten sich bewegen lassen, noch länger bei der Armee zu verbleiben und ohne unser Genehmhalten sich nicht von uns zu trennen". Demnach müssen im Laufe des Nachmittags Verhandlungen zwischen dem Generalissimus und den Offizieren stattgefunden haben, sei es nun, daß die Offiziere eine Deputation an ihn gesendet haben (vgl. II, 6) oder sei es, daß, was nach dem Schlusse von II, 7 wahrscheinlicher ist, Illo als Bevollmächtigter Wallensteins die Unterhandlungen geführt hat. Die sehr weitgehende Treuversicherung der Offiziere wird durch die Eidesklausel sehr stark wieder eingeschränkt, so daß Isolani nicht unrecht hat mit seiner Behauptung, jedweder Offizier von Ehre könne das unterschreiben. Wenn Max gleichwohl keine Zusicherung derart gibt, so tut er das wohl vor allem deswegen, weil er in seinem Liebestraum befangen jetzt nicht die nötige Aufmerksamkeit für derartige Geschäfte aufbringen kann und anderseits zu aufrichtig ist, sich mit einer unwahren Höflichkeit freizukaufen; drum schweigt er lieber ganz. Sein passives Verhalten in dieser Szene ist wichtig als Vorbereitung zu IV, 6 und 7.

Geschichtliches: Der Bankettszene liegen folgende tatsächliche Vorgänge zugrunde: Die Eidesformel, der sogenannte Pilsener Revers, kam am 12. Januar auf einem Bankett, das Illo gab, zustande, und zwar auf Wallensteins Veranlassung. Wallenstein unternahm es, sich des Gehorsams der Armee auch für den Fall zu versichern, daß der Kaiser ihn des Generalats enthebe; man verkannte die Tragweite seines Begehrens, und so ging die Versammlung darauf ein (Ranke, Kap. 13). Das Original des Reverses ist vorhanden im Schaffgotschschen Archiv zu Warmbrunn. Schiller fand in seinen Quellen nur eine Wiedergabe des Reverses in indirekter Rede. Er setzte ihn in direkte Rede um, modernisierte ihn und verstärkte ihn an der Hauptstelle, der Klausel. Diese lautete in Schillers

Quelle: „so lange Friedland in Ihrer Kaiserlichen Majestät Diensten verbleiben und zu Beförderung deroselben Diensten sie gebrauchen würde". Erst ein zweiter Revers vom 20. Februar 1634 nahm neben dem erneuten Treugelübde für Wallenstein die Erklärung auf, daß man bei dem ersten Revers nichts wider den Dienst und die Hoheit des Kaisers oder die Religion im Sinne gehabt habe. Aber von diesem zweiten Revers scheint Schiller nichts gewußt zu haben. Der Betrug mit der Klausel ist also Schillers Erfindung.

2. Auftritt: Terzky, Neumann. Eine kleine, aber für den Fortgang der Intrige wichtige Szene. Terzky vertauscht das Schriftstück mit einem andern, das „Zeil um Zeile nachgemalt" ist, „nichts als die Stelle mit dem Eid blieb weg". Einführung von Terzkys Adjutanten Rittmeister Neumann als Helfershelfer bei dem Betrug.

3. Auftritt. Illo und Terzky. Illo kommt, Erkundigungen über Maxens Haltung einzuziehen. Terzkys Auskunft: „Er hat nichts eingewendet" beruhigt ihn nur halb; er traut den beiden Piccolomini nicht, und doch kommt, wie er weiß (vgl. II, 6), gerade auf diese alles an. Drum schärft er Terzky ein: „Habt ein Aug auf beide." Die andern alle sind ungefährlich und schon so gut wie gewonnen. „Wär's nicht um diese Piccolomini, wir hätten den Betrug uns können sparen." Abermalige bedeutsame Heraushebung der Piccolomini und ihres Einflusses auf die Handlung; sie sind die eigentlichen Gegenspieler gegen die Illo und Terzky. — Namentliche Einführung eines neuen Heerführers: Graf Ernst von Montecuculi aus Modena, kaiserlicher General, starb bereits 1633, war also an den Pilsener Verhandlungen in Wirklichkeit nicht mehr beteiligt. — Erneutes Stimmungszeugnis: Fortschritt gegenüber IV, 1; man wendet sich bereits gegen den Kaiser selbst.

4. Auftritt. Die Vorigen, Buttler. Ein neuer Freund und Helfer bietet sich in Buttler überraschend den beiden Vertrauten an. Buttler hat den Betrug durchschaut, er ist sich ihres unehrlichen „Spiels" bewußt, trotzdem macht er mit ihnen gemeinsame Sache aus Rachsucht, er hofft sich auf diese Weise „volle Rache" zu kaufen. Wofür sagt er nicht, doch kann sich sein heimlicher Grimm nach Lage der Sache nur gegen den Hof richten; die Aufklärung gibt erst T. II, 6. Der Eifer des alten Mannes, der seine Ehre, sein Können, und sein Vermögen Wallenstein darzubringen bereit ist, hat etwas Rührendes. Buttler ist Wallenstein scheinbar uneigennützig mit einer besonderen Anhänglichkeit ergeben, die aus einer gewissen Ähnlichkeit der Lebenswege („ich liebe einen Weg, der meinem gleicht") und aus dem gleichen seelischen Grundtrieb, dem Ehrgeiz, erwächst. Wegen dieser seelischen Verwandtschaft begreift er auch durchaus klar die letzten Ziele von Wallensteins Handeln, die Begründung einer eignen Hausmacht, und rechtfertigt sie aus den besonderen Umständen der Zeit: „es ist ein großer Augenblick... nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht Befugnis hat, die Leiter anzusetzen." Im Zusammenhang damit Erweiterung des zeitgeschichtlichen Hintergrundes: das Schauspiel

wechselvollster Unbeständigkeit, in welcher eine feste dauernde Macht zu gründen eine Wohltat werden kann. Beispiele für derartige Versuche: aus der Gegenwart der Herzog Bernhard von Weimar, der als General in schwedischen Diensten stand und 1633 von dem Kanzler Oxenstierna mit dem Herzogtum Franken, aus den eroberten bambergischen und würzburgischen Gebieten bestehend, belehnt worden war; aus der jüngsten Vergangenheit Ernst von Mansfeld (vgl. I, 1) und der „Halberstädter". Mit dem letzten ist der Herzog Christian von Braunschweig gemeint, lutherischer Bischof und Administrator des Bistums Halberstadt, neben Mansfeld ein Hauptführer der Protestanten im niedersächsisch-dänischen Kriege, † 1626. Die beiden Herzöge waren jüngere Söhne ihres Hauses. Derartig häufige Versuche, unter Umsturz des Bestehenden eine neue Fürstenmacht aufzurichten, „mit dem Ritterschwert Landeigentum sich tapfer zu erfechten", erklären die politische Kühnheit Wallensteins. — Wertvolle neue Aufschlüsse über Buttlers wichtige Persönlichkeit, Ergänzung zu L. 7 und P. I, 2. Sein Alter: sechzig Jahre. Ohne Familie. „Der Fortuna Kind: ein schlechter Reiterbursch aus Irland . . . vom Dienst im niedern Stalle stieg ich auf . . . das Spielzeug eines grillenhaften Glücks"; dichterische Übertreibung, vgl. o. S. 258. Als Emporkömmling mit einer unverkennbaren Beimischung von Eitelkeit: „nicht ohne Folgen denk ich soll das Beispiel bleiben, denk ich, das ich gebe." Seine Rachsucht ist wohl ein keltisches Stammeserbteil. Sein Geheimnis, die tiefwirkende Ursache, die „den alten Mann vom langgewohnten Ehrenpfade treibt", macht ihn noch interessanter. — Schließlich drängt er energisch selbst zur Tat, indem er gleichzeitig seine sofortige Unterstützung bei der Intrige in Aussicht stellt: „den Schotten Leßly will ich auf mich nehmen". Walther Graf von Leslie war Oberstwachtmeister in einem Terzkyschen Regimente und wirkte bei der Katastrophe von Eger mit; vgl. unten T. V, 2.

Ergebnis: Die III, 1 angekündigte Intrige ist im Gange. Nachdem die Formel mit der Klausel zur Kenntnis aller Gäste gebracht ist, wird von Terzky ein anderes Schriftstück untergeschoben und das alte vernichtet. Die Urheber der Intrige sind mit ihrem bisherigen Erfolge zufrieden, nur die Haltung der beiden wichtigsten Offiziere, der Piccolomini, bereitet Illo noch Sorge. Durch den Anschluß Buttlers, der sich ihnen freiwillig als neuer wertvoller Bundesgenosse nicht nur für die Intrige, sondern für ihre hochverräterischen Absichten überhaupt anbietet, steigen ihre Aussichten: „Unsere Sachen stehen gut."

II. Einzelszene: 5. Auftritt.

Ein scheinbarer Stillstand im Fortschritt der bisherigen Handlung. In den Vordergrund treten wie im Lager die untergeordneten und dienenden Personen und beleuchten durch ihre Reden die Vorgänge bei dem Bankett. Dabei lassen sich drei Parteien unterscheiden: treue Anhänglichkeit an den Feldherrn (vertreten durch den Adjutanten Neumann), Ergebenheit gegen den Kaiser (die vier Bedienten), und kühle kritische Gleichgültigkeit gegenüber

beiden feindlichen Mächten (der Kellermeister). Aus diesen Gegensätzen ergeben sich mannigfaltige Reibungen und Mitteilungen.

Gliederung: Der Auftritt ist dreiteilig. 1) Die Kritik des Kellermeisters an der Großmannssucht seiner Herrschaft. Ursache: „die durchlauchtige Verschwägerung mit diesem Herzog". Zweck: „sie wollen gar zu hoch hinaus. Kurfürsten und Königen wollen sies im Prunke gleich tun" usw. Ergebnis: „es geht zurück mit diesem edlen Haus." Gegensatz zu den Schlußworten des Grafen Terzky in der vorigen Szene. Dazwischen Durchblick auf den kolossalen Weinverbrauch beim Bankett: die siebzigste Flasche Burgunder; Anknüpfung an den Eingang des 1. Auftritts („der Terzky hat der Mutter Ehrenweine preisgegeben"), aber auch hier Kritik des Kellermeisters: „Wenn die Frau Mama das wilde Leben säh, in ihrem Grabe drehte sie sich um." Terzkys Mutter, eine geborene Lobkowitz, war eine kluge und politisch einflußreiche Dame gewesen, darum läßt der Dichter die Erinnerung an sie in diesem Akte mehrfach hineinklingen, vgl. auch 6. Auftritt V. 2147. — Der nur hier genannte Graf Palffy war Feldmarschall und Wirklicher Geheimer Rat. — Erster Hinweis auf das Lauern und Horchen der Bedienten. — 2) Die Betrachtung des Kelches. Anlaß: „den großen Kelch verlangt man ... den Umtrunk wollen sie mit halten." Dabei erneuter stärkerer Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Bedienten: „das gibt nach Wien was zu berichten wieder". Die Herkunft des Bechers: „das schöne Prunkstück aus der Prager Beute"; er war offenbar in der Schlacht am Weißen Berg bei Prag (1620) von Terzky erbeutet. Er ist „auf des Friedrichs seine Königskrönung von Meister Wilhelm verfertigt worden". Gemeint ist Friedrich V. von der Pfalz, der sogenannte Winterkönig, der, 1619 von den böhmischen Ständen zum König gewählt und gekrönt, durch die Niederlage am Weißen Berge die Krone wieder verlor. „Meister Wilhelm" ist ein erfundener Künstlername. Es folgt eine ausführliche Beschreibung der Zierate des Kelches durch den Kellermeister. Diese ist nicht Selbstzweck, sondern im Sinne der Forderungen Lessings (Laokoon) vom Dichter gewählt, um den geschichtlichen Hintergrund weiter zu vertiefen, insbesondere die ältesten und letzten geschichtlichen Voraussetzungen der Handlung darzulegen. Der Kellermeister ist „wohlbewandert in seines Landes Chronik". Wir erhalten einen Überblick über die bewegte Geschichte Böhmens in den letzten zweihundert Jahren, von den Hussitenkriegen an; die Erinnerung an die alten Kämpfe der Taboriten ist noch nicht im Volke erloschen, wenn sie auch vor den Ereignissen der letzten Jahrzehnte etwas verblaßt ist. Religiöse und politische Bestrebungen gehen dabei Hand in Hand, aber dem einfachen Manne sind die religiösen wichtiger, sind ihm Herzenssache: „Nichts geht dem Utraquisten über'n Kelch, es ist sein köstlich Kleinod usw." Freilich hat der „Grätzer" (d. i. Ferdinand II., der zu Graz in Steiermark geboren, auch eine Zeitlang dort residiert hatte) die dem Kaiser Rudolf II. abgezwungenen Freiheiten und Rechte wieder vernichtet, den Majestätsbrief „mit seiner Schere" zerschnitten, „unsern Glauben um Kanzel und Altar

gebracht", „unsre Brüder vertrieben", aber eben aus dieser Ausdrucksweise des Kellermeisters geht deutlich hervor, wie das Volk innerlich und heimlich doch noch seinem alten Glauben anhängt trotz der Gegenreformation, die als „das große Herzeleid des Landes" die Seelen bedrückt. Aus alledem wird deutlich: dies böhmische Land ist ein vulkanischer Boden, reich an Aufstandsbewegungen in der Vergangenheit, voll frischer, noch nicht vernarbter Wunden und dem Kaiser wegen seiner religiösen Bedrückung im geheimen abgeneigt, die gegebene Unterlage für eine Aufstandsbewegung, wie sie Wallenstein plant; vgl. dazu auch die Bemerkung Illos P. I, 2 V. 151 ff. — 3) Kritik an den Gästen. Den Anlaß bildet das Hoch, das auf den Herzog von Weimar, offenbar bei dem Umtrunk aus dem Pokal, an verschiedenen Tafeln ausgebracht wird, zugleich ein Zeichen für die auf ihren Höhepunkt gelangte antikaiserliche Stimmung. Enthüllung der schon wiederholt angedeuteten Spionentätigkeit der Bedienten: sie sind dazu von Pater Quiroga angestiftet. Don Diego de Quiroga, Kapuzinerpater und Beichtvater der Königin von Ungarn, war sehr einflußreich am Wiener Hofe und diente auch als Unterhändler mit Wallenstein. — Illo „führt gar wundersame Reden"; Hinweis darauf, daß auch er stark unter dem Einfluß des Weines steht, Vorbereitung auf IV, 7. Über Maradas vgl. oben S. 260. — „Die Wälschen alle taugen nichts." Diese Verallgemeinerung, die dem volkstümlichen Empfinden Ausdruck gibt, erhält einen tieferen Sinn durch den an der Intrige unmittelbar beteiligten Neumann: die Wälschen sind ein unzuverlässiges Element in Wallensteins Heer. Neumann sträubt sich gegen diese Annahme, offenbar in Erinnerung an die beiden Piccolominis („es sind die ersten Generale drunter, auf die der Herzog just am meisten hält"); aber gerade diese Erinnerung ist für den Leser eine Bestätigung für die Richtigkeit und ein erneutes Bedenken gegen einen glücklichen Ausgang. Zum Schluß Ankündigung des Aufbruchs und damit Überleitung zum nächsten Auftritt.

Personenzuwachs: Die episodische Figur des Kellermeisters.

Ergebnis: Ein retardierender Bestandteil. Dämpfung der in der vorigen Szenengruppe erweckten günstigen Aussichten durch die Stimme des Volkes, den Kellermeister, und durch den Einblick in das Spionagesystem, mit dem die klerikalen Feinde, wieder wie L. 8 die Kapuziner, die Person und die Umgebung des Feldherrn überwachen. Daneben Ergänzung von IV, 4 in bezug auf die verführerischen Vorbedingungen für Wallensteins Absichten: wie dort von Buttler die Verhältnisse im Reich, so werden hier die Verhältnisse in Böhmen geschildert. Die kleine Episode ist ein Kabinettstück poetischer Erfindung und Durchführung; besonders bewundernswert ist die Kunst der Gedankenführung und Verknüpfung in dem natürlich sprunghaften Gespräch.

III. Szenengruppe: 6. und 7. Auftritt.

6. Auftritt: Der Aufbruch der Offiziere vom Bankett und der Akt des Unterschreibens. Wieder wie im vorigen Auftritt ein rascher

Wechsel der Sprechenden und der Gesprächsgegenstände, hier dadurch bedingt, daß die einzelnen Offiziere nacheinander an den Schenktisch treten, um die Unterschrift zu leisten. Die allgemeine Stimmung drückt Isolani aus: „Unterschreiben, soviel ihr wollt, verschont mich nur mit Lesen." Trotzdem hat sehr wahrscheinlich der pfiffige Isolani so gut wie Buttler den Betrug durchschaut, und es geschieht nicht nur aus Höflichkeitsgründen, daß er dem ranghöheren Octavio bei der Unterschrift den Vorrang läßt. Ob Octavio unterschreibt oder nicht, ist für ihn und für die Mehrzahl entscheidend. Sobald Octavio unterschrieben, ist die Gefahr nicht mehr groß: „wo andre Namen, kann auch meiner stehen" (IV, 7). Dadurch rückt Octavio in den Mittelpunkt dieses Auftritts. Octavio „durchläuft die Schrift", er findet den Betrug, den er sicherlich ahnt, bestätigt, aber er kann seine Unterschrift nicht verweigern, ohne seine ihm vom Kaiser übertragene Aufgabe und die eigne Person aufs schwerste zu gefährden. Seine Überwachung Wallensteins ist ja eben nur dadurch möglich, daß er bei Wallenstein nicht den leisesten Verdacht gegen seine Ergebenheit aufkommen läßt. So muß er mit der gegen besseres Wissen geleisteten Unterschrift eine neue Unehrlichkeit begehen. Im übrigen aber hat ihn der Dichter weit über alle Teilnehmer des Banketts hinausgehoben als klugen, seiner selbst sicheren Mann, der auch im üppigsten Gelage seine kühle Ruhe bewahrt. Unausgesetzt sein geheimes Ziel im Auge, unternimmt er alsbald eine Annäherung an Buttler, läßt sich auch durch dessen frostige gemessene Antwort nicht abschrecken und sucht Buttlers Gewinnung weiter dadurch vorzubereiten, daß er als Gegenzug gegen das Bacchusfest Terzkys eine Einladung in einen kleinen freundschaftlichen Kreis in Aussicht stellt. Diese neue Umwerbung Buttlers hebt abermals (vgl. I, 2) vorbereitend die spätere Wichtigkeit dieses Offiziers hervor. Dann wendet sich Octavio an seinen verträumten Sohn. Seine wenigen prüfenden Worte zeigen abermals seinen Scharfsinn und seine Beobachtungsgabe; er ist auch der andern von den Terzkys angesponnenen Intrige auf der Spur. Isolanis gutgemeinte Unterstützung dabei („Recht, alter Vater!" usw.) hindert ihn vorerst an weiterem. So sucht er, während die andern die Unterschriften nachzählen, den Teilnahmlosen schnell mit sich fortzuziehen, um ihm wenigstens die Unterschrift zu ersparen, aber auch dazu ist es zu spät, das Fehlen von Maxens Unterschrift ist bereits entdeckt, und so empfängt Max als letzter das Schriftstück aus Terzkys Händen.

Einzelnes: V. 2164 „Der Krieg in Pommern hat mir's zugezogen, da mußten wir heraus in Schnee und Eis." Die Belagerung von Stralsund fiel in den Sommer (Ende Juni bis Anfang August 1628); es ist hier an den Winterfeldzug in Mecklenburg und Holstein zu denken (Winter 1627/28), wohin Wallenstein aus der Mark Brandenburg rückte. — V. 2189 „schlag die Quartier ihm auf". Schiller selbst erklärt in seiner Geschichte des Dreißigjährigen Krieges diese Wendung mit „unvermutet überfallen", „eine in diesem Kriege sehr beliebte Art von Expeditionen". — V. 2192 „Just dreißig Namen müssens sein." Vgl. dazu Illo P. I, 1: „Von

dreißig Regimentern haben sich die Obersten zusammen schon gefunden." Da nach der szenarischen Angabe zu Beginn des Aufzugs 20 Generale an den drei Tafeln auf der Bühne sitzen, müßten, Max abgerechnet, noch acht oder neun Gäste im anstoßenden Zimmer an der vierten Tafel untergebracht gewesen sein. — V. 2198 „Es fehlt an diesem steinernen Gast, der uns den ganzen Abend nichts getaugt." Max ist der einzige, der während des ganzen Auftritts inmitten der hin und her wogenden Gästeschar auf seinem Platze bleibt. Seine teilnahmlose passive Haltung wird gegen Ende der Szene immer schärfer unterstrichen, um seine Stellungnahme im folgenden Auftritt verständlich zu machen.

7. Auftritt: Illo zu den Vorigen. Er steht im Mittelpunkt dieses Auftritts, wie Octavio im Mittelpunkt des vorausgehenden. Nicht nur als sachliche Gegner, sondern auch in ihrer ganzen Haltung als Menschen sind die beiden hier Kontrastfiguren. Illo steht ganz unter der Einwirkung des übermäßigen Weingenusses, ist „sehr erhitzt" und hat weder seine Gedanken noch seine Zunge in der Gewalt. Dreimal tritt er hervor, entscheidend in die Unterhaltung der übrigen eingreifend; mit jedem Male steigert sich seine wilde Zügellosigkeit dramatisch bis zur Katastrophe am Schlusse. Doch liegt sachlich der Schwerpunkt im mittleren Teile, also in seinem zweiten Hervortreten, seine Gegenspieler sind in richtiger Folgerung von IV,3 die beiden Piccolomini. Sein Zusammenstoß mit Octavio verläuft infolge von Octavios überlegener Ruhe noch ziemlich harmlos. Erfreut darüber, daß Octavio unterschrieben, glaubt Illo seinen Anschlag schon gelungen („es sind lauter gute Freunde, es ist kein Schelm hier unter uns") und trägt Octavio seine Freundschaft an. Aber dabei verrät er in Wahrheit seine tiefe Abneigung („du hast mich nie geliebt und ich dich auch nicht") und was man in seinem Kreise von Octavio hält („eine falsche Katze"). Mit Buttlers Hilfe gelingt es dem erschrockenen Terzky noch einmal, Illo auf kurze Zeit zu entfernen. Aber als sich nun Max weigert, das Schriftstück zu unterzeichnen, verliert auch Terzky seine Ruhe und zieht den aufmerksam gewordenen Illo in den neuen Streit. Jetzt läßt sich Illo nicht mehr zurückhalten. Unbedacht verrät er seinen Groll gegen die bevorzugten Wälschen überhaupt und macht durch seine wiederholten Anspielungen auf die Klausel schließlich den Betrug ziemlich offenkundig. Die noch Unwissenden, wie Max, werden stutzig, andere, die es ahnten, aber bisher aus Klugheit schwiegen, fühlen sich durch den am Tage liegenden Betrug in ihrer Ehre bedroht und werden schwierig, und es bedarf der vereinigten Anstrengungen von Terzky, Buttler und Isolani, die Erregten zu beruhigen. Kaum aber scheint dies gelungen, da reizt Maxens ruhiger Vorbehalt seiner Unterschrift („bis morgen also") den trunkenen Illo aufs äußerste, und mit einer schweren Beleidigung („Judas"), die Waffe in der Hand, sucht er Max die heißbegehrte Unterschrift abzuzwingen. Mühelos wird er von Max entwaffnet. Aber dieser ganze Ausgang ist symbolisch; mit einem jähen Mißklang schließt das Fest und die daran geknüpfte Intrige, die Reinheit hat über den Betrug gesiegt.

Ergebnis: Die beiden Auftritte ergänzen einander. Der 6. bringt einen günstigen Fortgang der Intrige; Illos Betrug scheint zu glücken, denn alle unterschreiben bis auf Max. Im 7. Auftritt erfolgt der Rückschlag, der tatsächlich einem Scheitern der Intrige nahekommt. Max verweigert seine Unterschrift, allerdings nicht aus sachlichen Bedenken, sondern weil er infolge seines Liebeshandels „heute keine Fassung" für Geschäfte hat. Der betrunkene Illo verrät in seinem Zorn über diesen unerwarteten Widerstand die betrügerische Ausscheidung der Klausel. So bleibt die Zahl der Unterschriften unvollständig; es fehlt zwar nur eine, jedoch eine sehr gewichtige. Für die Unterzeichner aber hat infolge der Aufklärung über den Betrug die geleistete Unterschrift ihren verbindlichen Charakter eingebüßt.

Rückblick auf den vierten Aufzug.

Der Aufzug fügt in einer Steigerung zu den großen Bildern des Lagerlebens (im Lager) und des Feldherrntages (P. II) in reicher und dramatisch belebter Ausstattung die großartig gedachte Bankettszene hinzu, deren unvergleichliche Ausführung am besten dann zum Bewußtsein kommt, wenn man sie mit den bescheidenen Versuchen vergleicht, welche Shakespeare im Macbeth (III, 4), Goethe im Götz von Berlichingen (I, 4 und III, 20) u. a. gemacht haben, ein Gelage dramatisch zu behandeln. Mittelpunkt der ganzen Handlung ist die Unterzeichnung des Reverses der Feldherren und der dabei gespielte Betrug. Wiederum also wird ein Schriftstück zum Träger einer bedeutsamen Handlung (Parallele zu dem Promemoria der Soldaten L. 11). Meisterhafte Überwindung der Schwierigkeit, ein Bankett und die Unterzeichnung eines Schriftstückes poetisch und dramatisch zu behandeln: der Dichter setzt das Ganze in bewegte Handlung um und gliedert diese in Einzelmomente (das Erscheinen zum Gelage; der Aufbruch und die Nachwirkung; das Durchlesen, Vorlesen und Unterschreiben des Reverses); er ersetzt die Handlung da, wo sie an sich poesielos und undramatisch sein würde, durch Berichte über dieselbe von seiten scharfer Beobachter (des Kellermeisters und der Bedienten im 5. A.); er trägt anderweitige äußere Handlungen hinein (die Fälschung im 2. A.) und weit mehr noch innere Handlungen; er benutzt beides zu weiteren Mitteilungen aus der Vorgeschichte, zur vertiefenden Charakteristik der Personen (der Feldherren) und der Situationen (des allgemeinen politischen Hintergrundes); er gestaltet das Ganze zu einem kleinen Drama für sich mit vorbereitender Exposition und mit Haupthandlung, Höhenpunkten und Krisen, endlich mit katastrophischem Ausgang.

Personenzuwachs: Der Rittmeister Neumann und der Kellermeister, beide untergeordnete Figuren im Gefolge Terzkys. Die Handelnden sind ausschließlich Offiziere. Von den 30 Banketteilnehmern kommen jedoch nur acht wirklich zu Wort; es sind alles schon aus den früheren Aufzügen her Bekannte: die beiden Piccolomini, Illo, Terzky, Buttler, Isolani, Götz

und Tiefenbach. Maradas und Colalto beteiligen sich nur durch stummes Spiel; außerdem werden noch Montecuculi (3. A.), Palffy (5. A.) und Deodat (5. A.) genannt. Die Hälfte davon (7) sind Wälsche, romanischer Herkunft; auf die Bevorzugung der Wälschen durch Wallenstein wird mehrmals bedeutungsvoll hingewiesen (5. und 7. A.) und zugleich ihre Unzuverlässigkeit angedeutet.

Zeitlich knüpft die Handlung unmittelbar an den vorhergehenden Aufzug an, aber auch inhaltlich gehören die beiden Aufzüge eng zusammen. Der vierte baut sich ganz auf dem dritten auf. Die hier sich abwickelnde Intrige Illos wurde dort (III, 1) angekündigt, anderseits wird der Fehlschlag Illos im wesentlichen durch die andere im dritten Aufzug von der Gräfin Terzky eingefädelte Intrige verursacht. Denn das dort der Gräfin gestellte Ziel, Max den Kopf so warm zu machen, „daß er sich nicht lang bedenke bei der Unterschrift" (III, 2) ist nicht erreicht, sondern das gerade Gegenteil. Die starke Ablenkung der Gedanken durch den Liebeshandel ist für den gewissenhaften Max die Ursache, daß er nicht unterschreibt. So verfangen sich die Intriganten in ihren eigenen Netzen. Freilich äußerlich betrachtet sieht Illo seinen Plan in der Hauptsache gelungen. Auf eine ehrliche innere Verpflichtung der Unterschriebenen war es ja nach III, 1 bei dem Betrug gar nicht abgesehen; die erschlichenen Unterschriften sollten vielmehr dazu dienen, bei Hofe und bei Wallenstein in verschiedenartiger Weise Stimmung zu machen. Das ginge auch ohne Maxens Unterschrift. Die Ausspielung bei Hofe wird allerdings, wenn sie überhaupt möglich war, durch Illos vorzeitige Aufdeckung des Betruges vollends unausführbar gemacht. Der Beeinflussung Wallensteins dagegen steht nichts im Wege, und sie geschieht auch T. I, 3. — Nächst der Ausfertigung des Reverses bringt der Aufzug noch einen andern bedeutsamen Fortschritt, der für Wallensteins Pläne erfolgverheißend zu werden verspricht, den unbedingten Anschluß Buttlers an die wallensteinische Partei. Octavios vorsichtige Werbung um Buttler kommt zu spät und scheint für die Zukunft aussichtslos. Die Hilfe Buttlers wird für Terzky bereits in der letzten Szenengruppe bei Illos dummen Streichen sehr wichtig. Dadurch neigt sich die Wagschale in dem Ringen zwischen den Terzkys und den Piccolominis wieder sehr zu Gunsten der ersteren.

Fünfter Aufzug.

1. Auftritt. Octavio, dann Max. Beide kommen vom Bankett, aber sie sind nicht zusammen gegangen, und Octavio erscheint früher. Der Diener leuchtet, es ist also noch dunkel; „aber gleich ist's morgen", im Januar beginnt der Tag spät zu grauen. Octavio gibt Anweisung, ihm den Sohn zu schicken, sobald er „herein ist". Er will eine Auseinandersetzung mit dem Sohne herbeiführen: „nach dem, was diese Nacht geschehen ist, darf kein Geheimnis bleiben zwischen uns." Somit gibt also Octavio den I, 3 vertretenen Standpunkt auf. Anlaß dazu sind offen-

bar die bei dem Bankett gemachten Beobachtungen, daß die Terzkys ein geheimes Spiel mit Max treiben. Danach war es ebenso im Interesse des Vaters wie des Staatsmannes geboten, Max die Augen zu öffnen, um ihn vor unheilvollen Schritten zu bewahren und zugleich die Absichten der Gegenpartei zu durchkreuzen.

Gliederung der Auseinandersetzung: 1) Einleitung: Anknüpfung an die letzten gemeinsamen Erlebnisse des Abends. Max entschuldigt sich wegen des Streites, gesteht auf die prüfenden Fragen des Vaters noch einmal seine völlige Harmlosigkeit bei der Verweigerung der Unterschrift und empfängt vom Vater die Aufklärung über den Betrug Illos. — 2) Die Enthüllungen Octavios über die Pläne Wallensteins. a) Die Darlegung der Pläne selbst: „der Herzog will die Armee dem Kaiser stehlen und dem Feinde zuführen". Bemäntelung mit einem „weit unschuldigeren Namen":

Nichts will er als dem Reich den Frieden schenken;
Und weil der Kaiser diesen Frieden haßt,
So will er ihn — er will ihn dazu zwingen!
Zufriedenstellen will er alle Teile
Und zum Ersatz für seine Mühe Böhmen,
Das er schon inne hat, für sich behalten.

Die Friedensbestrebungen Wallensteins sind im Drama nichts Neues; sie sind schon I, 3, allerdings in anderem Lichte, von Max selbst gegen Questenberg verfochten worden. Neu ist die hier zum erstenmal deutlich gekennzeichnete Absicht Wallensteins auf die Krone Böhmens, aber da Octavio hier ironisch im Sinne Wallensteins spricht, so erscheint diese eigennützige Absicht Wallensteins als ein nebensächlicher Zusatz, um sie als etwas Unwichtiges, Harmloses hinzustellen. Tatsächlich liegt in diesen Worten Octavios die schwerste Anklage, denn da Böhmen ein kaiserliches Land ist, so konnte es Wallenstein nur durch Rebellion und Hochverrat gewinnen. b) Die Aufdeckung der von Wallenstein angewandten Mittel: Es sind Ränke und Lügenkünste in Übung gesetzt, um „Meuterei im Lager auszusäen. Aufgelöst sind alle Bande, die den Offizier an seinen Kaiser fesseln." „Der Obersten sind viele längst erkauft, der Subalternen Treue wankt." Die im Zusammenhang damit gegebene Darlegung der Gefahr, die dem Kaiserhaus und dem Lande von dem aufsässigen Heere droht, ist ein Gegenstück zu der Schilderung Buttlers I, 2. Aufzählung der abtrünnigen Generale; Andeutung der Mittel, durch die Wallenstein auch die beiden Piccolomini zu fesseln gedenke, mit deutlicher Anspielung auf Maxens Liebe zu Thekla; endlich Berufung auf die Vorgänge, die sich am gestrigen Tage hier in Pilsen unter ihren Augen abgespielt haben. Max nimmt diese Enthüllungen mit Protesten und Zweifeln auf; er entschuldigt Wallenstein, indem er die Schuld an dem Geschehenen auf Illo und Genossen, „dies Geschlecht von Mäklern" schiebt: „der Herzog, glaub mir, weiß von alldem nichts". c) Bekenntnis Octavios über die Herkunft seines Wissens: „Ich will dir eingestehen — daß alles, was

ich dir jetzt vertraut — daß ich es aus seinem eignen, — des Fürsten Munde habe." Antwort auf Maxens letzten Einwand. Da Octavio einsieht, daß es ihm nicht gelungen ist, Max zu überzeugen, so legt er zögernd und unter sichtlichen inneren Kämpfen dies belastende Geständnis ab (vgl. I, 3), um damit den Beweis für seine Beschuldigungen zu erbringen. Aber die Wirkung ist nicht die erwartete. Max ist aufs höchste erregt über die Unwahrhaftigkeit seines Vaters: „Du wärst so falsch gewesen." Octavio sucht sich zu entschuldigen, muß aber seine Heuchelei zugeben:

Wohl hab ich mein Bedenken ihm geäußert,
Hab dringend, hab mit Ernst ihn abgemahnt,
— Doch meinen Abscheu, meine innerste
Gesinnung hab ich tief versteckt.

Auch die Berufung Octavios auf seine Pflicht gegenüber dem Kaiser läßt Max nicht gelten:

Der Fürst, sagst du, entdeckte redlich dir sein Herz,
Zu einem bösen Zweck, und du willst ihn
Zu einem guten Zweck betrogen haben!

Vgl. oben S. 266 f. zu I, 3. So führt das Bekenntnis nur zu einer weiteren Entfremdung zwischen Vater und Sohn. — 3) Die Enthüllungen Octavios über die Gegenmaßnahmen der kaiserlichen Partei. a) Der kaiserliche Brief. Zögernd, stufenweise erfolgt hier der Aufschluß. Zunächst Andeutungen: „wir haben auch gehandelt"; Questenberg hatte außer seinem öffentlichen Geschäft „auch ein geheimes, das bloß für mich war" (vgl. I, 3). Dann Besorgnisse: „deinem Herzen trau ich, doch bin ich deiner Fassung auch gewiß?" Endlich die Aushändigung des kaiserlichen Briefes und daraus die Mitteilung der wichtigsten Maßnahmen: „der Fürst verurteilt und geächtet", das Kommando an Octavio gegeben, doch „bloß für den Augenblick, bis der König von Ungarn bei dem Heer erscheinen kann." Steigende Besorgnis Maxens: „du bist verloren — du, wir alle sinds." b) Die weiteren Absichten Octavios: er will zunächst abwarten, was Wallenstein tut; davon soll es abhängen, ob die in dem kaiserlichen Brief gegebenen Anweisungen in Kraft treten oder nicht:

Noch hat der Fürst sein Schicksal in der Hand —
Er lasse das Verbrechen unvollführt,
So wird man still ihn vom Kommando nehmen. ...
Nicht eher denke ich dieses Blatt zu brauchen,
Bis eine Tat getan ist, die unaussprechlich
Den Hochverrat bezeugt und ihn verdammt.

Daraus geht hervor, daß Wallensteins Schuld öffentlich noch nicht erwiesen, mehr eine Gedankenschuld als eine Tatschuld ist. Aber man ist in Wien entschlossen, um jeden Preis den gefährlichen Feldherrn zu entfernen; Bestätigung von II, 2, vgl. auch den Monolog II, 5. Man will Wallenstein nur die Wahl lassen zwischen einem „Exil auf seine Schlösser" und offenem Hochverrat. Als genauer Kenner Wallensteins ist sich Octavio darüber klar, daß Wallenstein, eben durch dies Dilemma eingeengt, auf seiner abschüssigen Bahn weiter schreiten wird zur Tat-

schuld. Max dagegen als jugendlicher Idealist hofft noch auf eine glückliche Entwirrung und eine Rechtfertigung Wallensteins, weil er an Wallensteins Unschuld glaubt: „Alles wird sich lösen, glänzend werden wir den Reinen aus diesem schwarzen Argwohn treten sehn."

Einzelnes: V. 2371 Schaffgotsch, Johann Ulrich von, ein sehr anhänglicher Untergeneral Wallensteins, Oktober 1633 mit dem Kommando in Schlesien betraut, nach Wallensteins Sturz als Mitschuldiger hingerichtet. — V. 2374 Kinsky, Graf Wilhelm, mit einer Schwester Terzkys verheiratet, also auch mit Wallenstein verschwägert, Führer der böhmischen Emigranten, war einer der entschiedensten Gegner des Kaiserhauses und Hauptvertreter derjenigen, die einen König von Böhmen aus ständischer Wahl hervorgehen lassen wollten. In der Tragödie erscheint er nicht, sondern ist in Prag für Wallenstein tätig, vgl. T. III, 10. In Wirklichkeit wurde er dagegen mit Terzky und Illo zu Eger ermordet. — V. 2445 ff. Was hier Max aus seines Vaters Munde hört, daß innere Unwahrheit und Wahrhaftigkeit sich im Leben mischen und daß auch ein redliches Gemüt nicht wahr bleiben könne in steter Notwehr gegen arge List, kann er in seiner edlen jugendlichen Geradheit „nicht fassen, nicht verstehn". Er sieht nur die absoluten Gegensätze, nicht die mannigfachen Übergänge dazwischen. So erwächst die Verschiedenheit der Auffassungen auch bei der Schuldfrage Wallensteins letzten Endes aus der Verschiedenheit der Lebensalter. — V. 2470 f. „Mit der sichern Hand scheint er den goldnen Zirkel schon zu fassen. Er irret sich" usw. Zirkel hier = Ring, gemeint ist die böhmische Königskrone; vgl. V. 2337 f. — V. 2499 „Ein offner kaiserlicher Brief." Das dritte in der Reihe der Schriftstücke, welche vom Dichter zu bewegenden Kräften der Handlung gemacht werden. Er ist offenbar von Questenberg mitgebracht worden, vgl. P. I, 3, V. 297 f., und spielt im folgenden noch eine wichtige Rolle. Eine bezeichnende Stelle daraus liest Isolani T. II, 5 vor. Zugrunde liegt das geheime Patent vom 24. Januar 1634, das in Wirklichkeit an Gallas gerichtet, diesem den Oberbefehl übertrug; die Ächtung aber war darin noch nicht ausgesprochen. Am 18. Februar erging ein zweites kaiserliches Patent, das Wallenstein geradezu „meineidiger Treulosigkeit" und „barbarischer Tyrannei" beschuldigte, da derselbe „Krone und Szepter sich selbst eidbrüchigerweise zuzueignen vorhabens gewesen", weshalb er seines Kommandos entsetzt wurde. Vgl. Hallwich, Wallensteins Ende II, CLXXI. Wenn Schiller überhaupt von diesem zweiten Patent gewußt hat, so hat er bewußt die verschiedenen Schriftstücke in eins verschmolzen. Über die andern außer dem Absetzdekret erteilten Befehle zum Vorgehen gegen den Herzog vgl. Irmer, Die Verhandlungen Schwedens usw. III. — V. 2533 f. „Du aber könntest (du hasts getan) den frömmsten (Schritt) auch mißdeuten." Max denkt bei diesem so bestimmt auftretenden Vorwurf offenbar an die eigennützige Ausdeutung von Wallensteins Friedensabsichten V. 2330 ff.

Ergebnis: Weiterführung der früher gegebenen Charakteristik der beiden großen, von Schuld nicht unberührten Antagonisten Wallenstein

und Octavio: Wallenstein, des Verrates am Kaiser angeklagt und dringend verdächtig; Octavio, des Verrates an Wallenstein selbst offen geständig, begeht ihn aus Treue für seinen Kaiser. In ihrer Mitte Max, den Sohnes- und Freundesliebe in den schwersten Widerstreit der Empfindungen hineinziehen; die Eröffnungen des Vaters vermögen ihn nicht von der Schuld Wallensteins zu überzeugen, dagegen zeigen sie ihm die Schuld des Vaters. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn beginnt.

2. Auftritt. Die Meldung des von Gallas entsandten Kornetts, d. i. Fähnrichs, setzt die von Octavio begonnenen Enthüllungen sowohl in bezug auf Wallenstein wie auf die kaiserliche Partei fort. 1) Die Nachricht von der Gefangennahme des Unterhändlers Sesin und von der Auffangung der verräterischen Depeschen ist „eine große Zeitung" („der Mann ist uns ein kostbares Gefäß, das wichtige Dinge einschließt") und bedeutet eine neue Belastung von Wallensteins Schuldkonto. Eine mit dramatischer Wucht gegebene Antwort auf Maxens Schlußwort im vorigen Auftritt („alles wird sich lösen usw."), stellt sie neue Verwicklungen in Aussicht. Ein Beweis jedoch für die Tatschuld Wallensteins wird auch durch die Meldung des Kornetts nicht geliefert, da Wallenstein nach seinen II, 5 bekanntem Grundsatze nichts Schriftliches für Sesin beigesteuert hat: „an sechs Pakete mit Graf Terzkys Wappen, keins von des Fürsten Hand" ist unter den Depeschen. Nach II, 5 V. 810 ff. kann Wallenstein selbst an der Abfertigung Sesins überhaupt nicht beteiligt gewesen sein, sondern hat dabei Terzky ganz freie Hand gelassen. — 2) Die Maßnahmen der Hofpartei. Die Kaiserlichen sammeln sich in Frauenberg, der Besitzung des Maradas bei Budweis, um Gallas; Altringer ist bereits eingetroffen: „sie haben sechzig Fähnlein schon beisammen" und nehmen Befehle nur von Octavio. Erneuter Hinweis auf die Unterstützung durch die Kapuziner, vgl. P. IV, 5 und L. 8. Endlich Octavios Ankündigung der unmittelbar bevorstehenden Entscheidung als Schlußfolgerung aus der durch Sesins Ergreifung aufs höchste gespannten Lage:

> Die Sachen liegen der Entwicklung nah,
> Und eh' der Tag, der eben jetzt am Himmel
> Verhängnisvoll heraufbricht, untergeht,
> Muß ein entscheidend Los gefallen sein.

Einzelnes: Über Sesin s. o. S. 275 f. Die Gefangennahme Sesins ist nicht geschichtlich, aber „die wichtigste und glücklichste Erfindung Schillers zur Schürzung des Knotens" (Minor). Nach den Mitteilungen des Kornetts ist sie „vorgestern früh" erfolgt, fällt also vor den Beginn des Stückes. Sie wird in der Folge wichtig für Wallensteins Entschlüsse, vgl. T. I, 2 f. — Max wird nur zu Beginn des Auftritts beiläufig erwähnt, greift aber an keiner Stelle in das Gespräch ein.

Ergebnis: Weitere Verschärfung des Gegensatzes zwischen Wallenstein und dem Hof.

3. Auftritt. Die Wirkung des vorhergehenden Auftritts auf Max. Seine V, 1 V. 2550 ff. geäußerte Überzeugung („man tut ihm Unrecht

usw.") ist zwar durch das eben Gehörte nicht widerlegt, aber doch zum mindesten erschüttert worden. In dem Widerstreit der Gefühle hat er nach einem rettenden Ausweg gesucht und ist nun zum Entschluß gekommen: „ich will auf kürzerm Weg mir Licht verschaffen . . . zum Fürsten . . . Heut noch werd ich ihn (Wallenstein) auffordern, seinen Leumund vor der Welt zu retten usw." Die Rechtfertigung seines Entschlusses wird zugleich zu einer erneuten Anklage des Vaters: „Mein Weg muß gerad sein. Ich kann nicht wahr sein mit der Zunge, mit dem Herzen falsch, nicht mein Gewissen damit beschwichtigen, daß mein Mund ihn nicht belogen." Der über diese Wendung bestürzte Vater antwortet mit einer Gegenanklage: Max lasse sich von seiner Liebesleidenschaft verblenden. Dieser Vorwurf ist jedoch unzutreffend; Max handelt durchaus seinem geraden, selbständigen Charakter entsprechend. Was er am Eingang des Aktes von seinem Verhalten gegen Illo bekannt hatte: „ich kann in solchen Sachen nur dem eignen Licht, nicht fremdem folgen", erfüllt sich nun in viel schmerzlicherer Weise auch gegenüber dem Vater. Mit trüben Ahnungen und Vordeutungen auf beiden Seiten klingt das Ganze aus. Octavio sieht durch den Sohn schon sein Geheimnis preisgegeben, „der Staatskunst mühevolles Werk vernichtet", sich „zu einem lauten Bruche vor der Zeit" genötigt. Max macht den Vater für eine etwa eintretende Schuld Wallensteins mit verantwortlich: „Ihr könntet ihn, weil ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen." Ahnend sieht er „die unglückselige Entwicklung nahn": „dieser Königliche, wenn er fällt, wird uns alle, die wir an sein Glück befestigt sind, in seinen Fall hinabziehn." Die Ähnlichkeit mit dem Schluß des III. Aufzuges fällt auf; wie dort Thekla, so ist nach den Erfahrungen dieser Nacht auch Max zur Überzeugung von einem unglücklichen Ausgange gelangt. — Die letzten Worte („noch eh der Tag sich neigt, muß sich's erklären" usw.) enthalten einen neuen Hinweis auf die unmittelbar bevorstehende Entscheidung; Parallele zu Octavios entsprechender Ankündigung am Ende des vorigen Auftrittes.

Ergebnis: der V,1 entstandene Konflikt zwischen Vater und Sohn verschärft sich zum unmittelbaren Zusammenstoß. Max durchkreuzt die Absichten seines Vaters durch den Entschluß, sich selbst über Wallensteins Absichten Klarheit zu verschaffen. Weitere Steigerung der Verwicklung, die auf eine baldige Lösung hindrängt.

Rückblick auf den fünften Aufzug.

Die Handlung dieses Aufzugs schließt sich wiederum unmittelbar an die des voraufgehenden an: zeitlich, denn sie füllt den Rest der Bankettnacht; aber auch inhaltlich, denn sie zieht an das Licht, was unmittelbar vorher bei dem Bankett heimlich betrieben war, und bringt die Aussprache zwischen Vater und Sohn, auf welche die voraufgehende stumme Handlung hingedrängt hatte. Der äußere Bau ist der denkbar einfachste: eine Szenenreihe von drei Auftritten, die eine aufsteigende Linie darstellen

mit einzelnen Höhepunkten bis zu dem scharfen Zusammenstoß am Schluß des Aufzugs.

Die politischen Machenschaften beider Parteien werden von Octavio vor dem Sohne aufgedeckt mit dem Ziele, Max in seiner Auffassung von der Unschuld Wallensteins zu erschüttern und politisch auf die Seite der Hofpartei zu ziehen. Dieses Ziel wird nicht erreicht, vielmehr entsteht ein Konflikt zwischen Vater und Sohn, der die Stellung Octavios stark gefährdet; Gegenstück zu dem im III. Aufzug vorbereiteten Konflikt zwischen Vater und Tochter. Anderseits sind die Schritte Octavios zur Gewinnung Maxens das Gegenstück und die Antwort auf die Umwerbungen Maxens durch die Terzkys im III. und IV. Aufzug; vgl. Octavios wiederholte Hinweise auf Maxens Liebesleidenschaft im 1. und 3. Auftritt. Dadurch rücken die drei letzten Aufzüge der Piccolomini noch enger zusammen. Gleichzeitig wird durch diese Umwerbungen und durch die wachsende Umsicht, mit der sie abgewehrt werden, die Gestalt des jungen Piccolomini immer mehr in den Vordergrund geschoben und zu einem Hauptträger der gesamten Handlung, so daß wir nun vornehmlich von ihm ein entscheidendes Eingreifen in dieselbe erwarten. Das Heldenwerden des jungen Piccolomini durch innere Kämpfe kündigt sich an. Im Zusammenhang damit zahlreiche Beiträge zur Charakteristik des älteren wie des jüngeren Piccolomini. Die Schuld Octavios tritt voll heraus.

Auf Wallenstein fällt auch in diesem Akte nur indirektes Licht. Seine Absichten, seine Schuld oder Unschuld, bilden den eigentlichen Streitpunkt. Sein Bild schwankt „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt". Selbst Octavio vermag keinen direkten Beweis für die dem Herzog zugeschriebenen hochverräterischen Pläne vorzulegen, aber die Gefangennahme Sesins eröffnet als vorwärts treibendes Element die Aussicht auf eine baldige Klärung und Entscheidung.

2. Wallensteins Tod.

Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Erster Aufzug.

I. Szenengruppe: 1.—3. Auftritt.

1. Auftritt: Wallenstein, Seni. Die Handlung dieses Auftritts, und damit der Beginn von „Wallensteins Tod", steht zeitlich in unmittelbarstem Zusammenhang mit dem voraufgehenden Schluß der Piccolomini. Derselbe anbrechende Tag, der hier Wallensteins und Senis geheimen astrologischen Beobachtungen ein Ende macht, hat dort Octavio und Max in ihrer geheimen, so inhaltvollen Unterredung überrascht. Auf die astrologische Wichtigkeit der vergangenen Nacht hat Terzky P. III, 1 hingewiesen. Die Örtlichkeit, der astrologische Turm, ist uns aus der Schilderung Theklas (III, 4) bereits bekannt. Auch die Sprache der Astrologie zu deu-

ten, hat ihr Mund uns vorläufig gelehrt; aber wir vernehmen diese Sprache nunmehr in technischer Deutung und mit Hinweisung auf die innere Bedeutung derselben aus dem Munde der Sachverständigen, und wir sehen diese Deutung gleichsam in Wirkung und Wirksamkeit. Dabei ist es bezeichnend, daß Wallenstein, nicht Seni, der Meister, hier die Führung in der astrologischen Auslegung und Anwendung hat; Wallenstein soll sich sein Schicksal selbständig bereiten. Er ist befriedigt von dem Stand der Gestirne. Nach dem astrologischen Befunde ist der Zeitpunkt für die Entscheidung unvergleichlich günstig; die „Sternenstunde" (vgl. I, 6) ist da. Folgerung: „Jetzt muß gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücksgestalt mir wieder wegflieht überm Haupt." Wallenstein ist subjektiv bereit; so findet ihn die Nachricht von der Ergreifung Sesins.

Einzelnes: V. 2. „Mars regiert die Stunde" ist nicht astrologisch gemeint, sondern soll heißen: der Tag gehört den militärischen Geschäften. — V. 17. „Bald im Gevierten, bald im Doppelschein." Geviertschein ist ein Abstand im Winkel von 90°, Doppelschein im Winkel von 180°; im ersten Falle senkrechte Strahlung, im zweiten schräge. — V. 24 in cadente domo, lat., = im fallenden Hause, d. h. „im letzten der zwölf Häuser, in welche der Himmel nach der Richtung des Durchschnitts des Meridians geteilt wird" (Düntzer). Nicht nur die Gestirne selbst, sondern auch die einzelnen Häuser des Himmels, in denen die Gestirne stehen, haben ihre besondere Bedeutung für das Menschenleben. Im fallenden Hause werden die Sterne „unschädlich, machtlos"; vgl. oben II, 6, V. 967 ff., wo Wallenstein von Illo sagt: „dir stieg der Jupiter hinab bei der Geburt usw."

2. Auftritt: Wallenstein, Terzky. Kurze, aber höchst dramatische Szene. Terzky meldet die Gefangennahme Sesins. Er ist außer sich, in höchster Erregung, wie aus seiner überstürzten und darum zunächst unklaren Mitteilung hervorgeht. Ursache: „alles ist in ihrer Hand, sie haben die Einsicht nun in alles, was geschehen", er sieht alle seine geheimen Machenschaften bloßgelegt; Bestätigung und Ergänzung von P. V, 2. Wallensteins erster Eindruck: Bestürzung.

3. Auftritt: Illo zu den Vorigen. Er ist bereits unterrichtet und folgt Terzky so rasch, um das Eisen zu schmieden, solange es warm ist. Er kommt mit dem ausgesprochenen Zwecke, Wallenstein angesichts des neuen Ereignisses „zu schneller Tat", d. i. zum Bruche mit dem Kaiser zu drängen. Terzky sekundiert ihm dabei; so ist der Auftritt gewissermaßen eine Fortsetzung von P. II, 6.

Gliederung: Zwei Teile. 1) Die Beurteilung der neugeschaffenen Lage durch Illo. Illos Standpunkt: „Vorwärts mußt du, denn rückwärts kannst du nun nicht mehr... bewahren kannst du nicht länger dein Kommando, ohne Rettung verloren bist du, wenn du's niederlegst." Der letzte Satz ist unrichtig; ein „ehrenvolles Exil auf seine Schlösser" hätte Wallenstein auch jetzt noch offen gestanden, vgl. P. V, 1 und unten T. I, 7. Aber diesen Ausweg findet Wallenstein nicht, er liegt zu

sehr außerhalb seiner Pläne und Wünsche. Die von ihm erhobenen Einwände („sie haben von meiner Handschrift nichts . . . das Heer ist meine Sicherheit") werden von Illo energisch und schlagend widerlegt. Erstes Zugeständnis Wallensteins: „es ist ein böser Zufall." Auf diesen Erfolg hin meldet Illo, daß ein schwedischer Oberst in streng vertraulicher Sendung im Lager eingetroffen ist; verführerischer Hinweis auf die günstige Gelegenheit zu einem raschen Abschluß mit den Schweden. Er verfehlt auch seine Wirkung nicht, denn Wallenstein wiederholt und verstärkt sein Zugeständnis: „ein böser Zufall . . . Sesina weiß zuviel." — 2) Die Folgerungen des Herzogs: „Nicht herzustellen mehr ist das Vertraun... sollt ich's nun im Ernst erfüllen müssen?... und müßt ich's in Erfüllung bringen, jetzt, jetzt, da die Macht noch mein ist, müßt's geschehn." Der Entschluß ist vorläufig noch bedingt, nicht endgültig. Er prüft noch einmal seine Machtstellung: der Revers der Generale (P. IV) und das Promemoria der Regimenter (L. II) sind inzwischen in seine Hand gelangt, und er erfüllt sich daraus aufs neue mit dem Bewußtsein seiner Macht. Ein Abglanz davon lag schon auf seinen Worten V. 77 f. Das Fehlen von Maxens Unterschrift fällt ihm auf, aber Illos übrigens wahrheitsgemäß gegebene Erklärung beruhigt ihn, da ihm jede Ahnung des Betrugs fern liegt. So entschließt er sich zu einem neuen Schritt auf der verhängnisvollen Bahn: „Ich will doch hören, was der Schwede mir zu sagen hat." Der Empfang des schwedischen Obersten wird in Aussicht gestellt; das bedeutet zwar noch nicht den Verrat selbst, aber doch seine unmittelbare Vorbereitung (I, 5). — Beitrag zur Charakteristik und inneren Entwicklung Wallensteins: er ist in seiner souveränen Größe nicht gewöhnt, daß ihn „der Zufall blind waltend, finster herrschend mit sich führe". Vor der Audienz des Schweden benötigt er noch einen Moment der Sammlung; Hinweis auf den folgenden Monolog.

Ergebnis: Eine Reihe sich rasch folgender Ereignisse wirkt auf Wallenstein ein und drängt ihn zu baldiger Entscheidung: der Eintritt des glücklichen Aspekts am Himmel, die Gefangennahme Sesins, deren Folgen ihm von seinen Vertrauten in den schwärzesten Farben geschildert werden, die Ankunft eines schwedischen Unterhändlers, endlich die Bestärkung im Bewußtsein seiner Macht durch den Revers und das Promemoria. Unter diesem Druck der Verhältnisse wächst bei Wallenstein die Geneigtheit zum Handeln; er erklärt sich bereit, den schwedischen Abgesandten zu empfangen.

II. Einzelszene: 4. Auftritt.

Monolog Wallensteins. Wallenstein zum erstenmal allein auf der Bühne, hält Einkehr bei sich und enthüllt in eingehendem tiefbohrendem Selbstgespräch sein Inneres. Goethe nannte diesen Monolog „die Achse des Stückes" und maß ihm eine „große, poetische und theatralische Wirkung" bei. — Weiterführung und Vertiefung der in dem zweiten Teil des vorigen Auftritts angesponnenen Gedankenreihe: „Sollt ich's nun im

Ernst erfüllen müssen?" Wallenstein ist bestürzt über den Zwang zur Tat; Gegensatz zu T. I, 1: während er dort vorwärts drängte, schaudert er jetzt vor der Notwendigkeit. Die Ergreifung Sesins hat ihn der bisherigen Handlungsfreiheit beraubt. Vgl. Goethes Urteil, man sehe Wallenstein rückwärts planvoll, aber frei, vorwärts planerfüllend, aber gebunden. „Solange er seiner Pflicht gemäß handelt, reizt ihn der Gedanke, daß er allenfalls mächtig genug sei, sie übertreten zu können, und in dieser Aussicht auf Willkür, glaubt er sich eine Art von Freiheit vorzubereiten. Jetzt aber in dem Augenblick, da er die Pflicht übertritt, fühlt er, daß er einen Schritt zur Knechtschaft tue." Die innere Erregung des Redenden bekundet sich in dem Auf- und Abgehen, vor allem aber in den vielen Frage- und Ausrufesätzen.

Gliederung: sie ist durch des Dichters szenarische Bemerkungen schon äußerlich angedeutet. Zwei Hauptteile: Wallenstein legt sich in zweifacher Weise Rechenschaft ab. 1) Rechenschaft über das Vergangene. a) Die vermeintliche Harmlosigkeit seines bisherigen Tuns: „es war nicht mein Ernst, beschlossene Sache war es nie. In dem Gedanken bloß gefiel ich mir; die Freiheit reizte mich und das Vermögen." Dabei zugleich halbes Eingeständnis seiner Schuld: es war ein Unrecht, sich „an dem Gaukelbilde der königlichen Hoffnung zu ergötzen" und diese Versuchung nicht energisch von sich zu weisen. Die „königliche Hoffnung" ist eine vorsichtig zurückhaltende Umschreibung für die Hoffnung, dereinst die böhmische Königskrone zu erhalten. b) Die Ursache seiner schlimmen Lage: „mich verklagt der Doppelsinn des Lebens. . . . Der Unschuld, des unverführten Willens mir bewußt, gab ich der Laune Raum usw." Nunmehr erscheint das, was nach seiner Meinung nur Schuld des Gedankens, noch nicht des Willens war, als wirkliche Schuld, die er selbst nicht mehr imstande ist von sich abzuwälzen und aus welcher die Gegner, auch das Unabsichtliche mißdeutend, eine Klage ihm furchtbar bereiten werden, dagegen er verstummen muß. Ergebnis: „So hab ich mit eignem Netz verderblich mich umstrickt und nur Gewalttat kann es reißend lösen." Eine verhältnismäßig geringe Schuld hat durch besondere Verkettung von Umständen eine zwingende Notlage geschaffen, aus welcher ihn nur eine neue und bei weitem größere Schuld befreien kann. — 2) Rechenschaft über das zu Erwartende. a) Die Unsicherheit des Ausgangs. Er empfindet sie doppelt, da nicht „des Mutes freier Trieb zur kühnen Tat" ihn zieht, sondern die Not der eignen Erhaltung ihn dazu zwingt. b) Nachweis der bei seinem Beginnen zu überwindenden Widerstände. Höhe der Selbstbesinnung. Vertiefung in die ganze Tragweite seines Unternehmens, das einen Kampf bedeutet nicht der Einzelkraft mit der Einzelkraft, sondern mit den großen allgemeinen und unsichtbaren Gütern und Mächten der Sitte, des geschichtlichen Rechts und der in diesem wurzelnden, durch Überlieferung geheiligten, großen Lebensformen von Vaterland, staatlicher Gemeinschaft und erblicher Monarchie; Hinweisung auf die großen Motive: Gegensatz von dem Recht einer genialen Persönlichkeit und dem

geschichtlichen Recht. Als Realist sieht er die hier ihm drohenden Gefahren: „der unsichtbare Feind ist's, den ich fürchte, der in der Menschen Brust mir widersteht," aber die volle Würdigung jener ideellen Güter und Mächte, insbesondere der Treue, in ihrem wahren Wert bleibt ihm versagt. Er spricht nur geringschätzig herabsetzend davon im Vollgefühl der überlegenen geistigen Persönlichkeit: „das ganz Gemeine ist's, das ewig Gestrige, was immer war und immer wiederkehrt usw." In dieser Verkennung der ideellen Mächte liegt seine Schwäche.

Ergebnis: Nach der sich überstürzenden Folge der Ereignisse in der vorigen Szenengruppe bildet der Monolog einen Ruhepunkt vor der Entscheidung. Stillstand der Handlung, dafür voller Einblick in die Seele des Helden. Der Monolog ist auf eine ganz persönliche Betrachtung über das Verhältnis des Ichs zur Umwelt eingeschränkt. Jede politische Kombination wird vermieden, keines der in der vorigen Szenengruppe gemeldeten Ereignisse wird mit einem Worte berührt, weder Parteien noch Personen mit Namen genannt. Erst am Schlusse leitet die Meldung des Pagen die Erinnerung auf den bevorstehenden Empfang des schwedischen Gesandten zurück; Vorbereitung auf den nächsten Auftritt. Die Art, in welcher dabei das Zusammenstoßen von zwei inhaltsschweren Handlungen an der Schwelle des Zimmers gleichsam sinnlich gemacht wird, ist ein hochpoetisches Kunstmittel.

III. Einzelszene: 5. Auftritt.

Wallenstein und Wrangel. Eine diplomatische Verhandlung; Seiten- und Gegenstück zu der großen diplomatischen Szene P. I, 7, welche die Haupthandlung eröffnet: dort eine feierliche und in gewissem Sinne öffentliche Staatsaktion als Höhepunkt des Feldherrntages mit einer auch an den Feldherrnkreis gerichteten diplomatischen Mission des kaiserlichen Abgesandten; hier eine geheime Unterredung, von welcher nur die nächsten und vertrautesten Genossen Wallensteins Kenntnis haben, eine diplomatisch-militärische Mission des schwedischen Abgesandten. Und wie dort der Kaiser hinter Questenberg, so steht hier hinter Wrangel der schwedische Kanzler Oxenstierna, zwischen beiden aber aufgefordert zu wählen Wallenstein.

Der Gang der Handlung: Zunächst Vorstellung und Einführung Wrangels mit einem Austausch verbindlicher Worte (captatio benevolentiae), welche auf eine Beziehung gemeinsamer großer Erinnerungen (Stralsund), aber auch auf das künftige Ziel gemeinsamer Interessen (die böhmische Königskrone) hindeuten. Der Eintritt in die Verhandlungen wird durch die Überreichung des Beglaubigungsschreibens („Kreditiv") auch äußerlich bezeichnet. Dies Schriftstück, ein Brief des schwedischen Kanzlers, führt nicht nur diesen, sondern auch den König Gustav Adolf selbst gleichsam als Mithandelnden ein; auf beide wird im folgenden wiederholt zurückgegriffen. Bei aller klug berechneten Schmeichelei läßt Wrangel deutlich sein Mißtrauen durchblicken: „es sind so

manche Zweifel noch zu lösen." Wallenstein versucht dies Mißtrauen durch eine gekünstelte Vertraulichkeit seinerseits zu entkräften, ist aber dabei nicht sehr glücklich. Seine Versicherung: „ich war im Herzen stets gut schwedisch", ist innerlich unwahr (vgl. P. II, 5), wird als solche auch von Wrangel empfunden und darum ebenso kühl aufgenommen, wie das peinliche Eingeständnis der moralischen Schwäche: „aus Notwehr tu ich den harten Schritt, den mein Bewußtsein tadelt." Der Schwede ist nüchterner Realpolitiker. Ihm kommt es zunächst darauf an, sich zu vergewissern, ob Wallenstein seine Versprechungen auch wahrmachen kann. Anknüpfung an den letzten Stand früher geführter Unterhandlungen. Wallenstein hat versprochen, „mit achtzehntausend von des Kaisers Heer" zu den Schweden zu stoßen. Zögernd, aber mit dürren Worten spricht Wrangel aus, was das bedeutet: die Armee „zum Treubruch zu verleiten". Bedenken: „Solch eine Flucht und Felonie, Herr Fürst, ist ohne Beispiel in der Welt Geschichten." Wallenstein sucht das Gelingen aus der Zusammensetzung seines Heeres und aus der Geschichte seines böhmischen Landes zu erweisen: „dieses Heer, das kaiserlich sich nennt, ist der Auswurf fremder Länder usw.;" „dieses böhmische Land, um das wir fechten, das hat kein Herz für seinen Herrn usw." Als Wrangel immer noch zweifelt, reicht ihm der Herzog die Eidesformel; sie entscheidet. So wird dies betrügerische Schriftstück abermals zu einer bewegenden Macht; wie es erst Wallenstein verblendet hat, so jetzt Wrangel. Es bestimmt den Schweden, die Maske fallen zu lassen, die ganze Vollmacht aufzudecken und an den Abschluß der Verhandlungen heranzutreten; vgl. seine Äußerung unten V. 394 f.: „nun dies Blatt uns für die Truppen bürgt, ist nichts, was dem Vertrauen noch im Wege stünde." Ganz wörtlich freilich ist diese Äußerung nicht zu nehmen. Das tiefwurzelnde Mißtrauen Wrangels bricht vielmehr immer wieder durch und erschwert die Verhandlungen; vgl. V. 338 f. Wrangels Argwohn: „alles könnte zuletzt nur falsches Spiel sein" und V. 379 ff. den Hinweis auf Wallensteins heimliche Verhandlungen mit den Sachsen. — Ankündigung der schwedischen Leistungen: „es steht der Rheingraf nur vier Tagemärsche von hier mit funfzehntausend Mann, er wartet auf Ordre nur zu Ihrem Heer zu stoßen." Die folgenden schwedischen Bedingungen sind stark vom Mißtrauen diktiert: „die spanschen Regimenter zu entwaffnen, Prag zu nehmen und diese Stadt wie auch das Grenzschloß Eger den Schweden einzuräumen." Die erste Bedingung, das Gegenstück zu Questenbergs letzter Forderung P. II, 7, ist harmlos, richtet sich gegen den Kaiser und wird daher von Wallenstein ruhig hingenommen. Dagegen entspinnt sich ein lebhafter Handel um die Einräumung Prags. Wallenstein sträubt sich dagegen mit allen Kräften, weil er fühlt, daß er dadurch in völlige Abhängigkeit von den Schweden geraten würde. Wrangel anderseits bleibt fest, weil die Schweden ein sicheres Unterpfand für die Treue Wallensteins benötigen: „bis wir entschädigt, bleibt Prag verpfändet." Erst als Wallenstein mit dem Rücktritt zum Kaiser droht, lenkt Wrangel ein wenig mit dem Vorschlag ein, Prag zu

teilen: jede Partei solle eine Hälfte Prags besetzen. Aber durch seinen gleichzeitigen Hinweis auf die Gefangennahme Sesins und die daraus entspringende Zwangslage des Herzogs verrät er allzudeutlich, daß er sich seines Erfolges bereits sicher fühlt und verstimmt dadurch den ohnedies gereizten Partner noch mehr. Im letzten Augenblick sucht Wallenstein noch einmal seine Entschlußfreiheit zu retten und durch diplomatisches Hinzögern dem Zwange zu entgehen: „ich will den Vorschlag in Erwägung ziehn." Wrangel räumt ihm eine kurze Frist ein, warnt ihn aber zugleich ernstlich vor den Folgen seiner nun schon bald zwei Jahre währenden Verschleppungspolitik. Umkehrung in den Rollen der beiden Partner: der zunächst so entgegenkommende Wallenstein ist bedenklich geworden, während der anfangs zurückhaltende Wrangel zur raschen Tat drängt.

Einzelnes: V. 223. „Gustav Wrangel vom blauen Regimente Südermannland usw." Südermannland ist eine Landschaft südlich von Stockholm. An Wrangel ist nur der Name historisch, alles andere dagegen erdichtet. Der bekannte schwedische Heerführer und Feldmarschall Karl Gustav von Wrangel (1613—1676), der später im Dreißigjährigen Krieg vielfach hervortrat, hat nichts mit Wallenstein zu tun gehabt, ihm nicht bei Stralsund (1628) gegenüber gestanden, ihn überhaupt nie zu Gesicht bekommen; er war 1634 bei Wallensteins Tod erst 21 Jahre. Tatsächlich lagen die Verhältnisse überhaupt umgekehrt; nicht die Schweden hatten einen Gesandten nach Pilsen geschickt, sondern Wallenstein hatte Sesin zu dem schwedischen Kanzler gesandt. Vgl. Ranke Kap. 15: „Noch einmal — Anfangs Februar 1634 — war der alte Zwischenträger an Oxenstierna, der damals eben in Halberstadt verweilte, geschickt worden; abermals wurde dem Kanzler die Eröffnung gemacht, daß Wallenstein jetzt in der Tat im Begriff sei, von dem Kaiser abzufallen. Was er aber auch sagen mochte, Oxenstierna blieb bei seiner Erklärung, daß er nicht mit Friedland verhandeln wolle, bevor dieser seinen Abfall offen und wirklich vollzogen habe. . . . So hatte auch Herzog Bernhard auf Meldungen derselben Art geantwortet: Wallenstein möge erst das Wunder tun, d. h. seinen Abfall ins Werk setzen; dann wolle er an ihn glauben." Auf der Rückreise nach Böhmen erfuhr Sesin Wallensteins Ermordung. — V. 229 „Seine Freiheit verteidigte mit Sturmes Macht der Belt usw." dichterische Freiheit in der Behandlung der Geographie; Belt für Bodden oder Mecklenburger Bucht, diesen Teil der Ostsee. Die Geschichte weiß nichts von einer Verteidigung Stralsunds durch die Mitwirkung des Seesturmes. Auch hatte Wallenstein in Wirklichkeit den Titel eines Generals des ozeanischen und baltischen Meeres (= Admiral) erhalten. — V. 248 „Ei, das habt ihr in Schlesien erfahren und bei Nürnberg." Vgl. dazu P. II, 7 die Rede Questenbergs. — V. 313 ff. „Und dieses böhmische Land, das hat kein Herz für seinen Herrn usw." Bestätigung für diese Behauptung sind die Mitteilungen des Kellermeisters P. IV, 5. — V. 359. „Gerettet haben wir vom Untergang das Reich." Mit dem „Reich" ist die Selbständigkeit der deutschen Fürsten gegenüber dem Kaiser gemeint. — V. 357 ff. Wrangel

trifft mit diesen Vorwürfen Wallensteins wahre Gesinnung, wie sie uns aus P. II,5 bekannt ist. Wenn jetzt Wallenstein V. 376 die Schweden durch die Aussicht auf Pommern zu ködern sucht, so widerspricht er sich damit nur scheinbar; sein jetziges Zugeständnis ist unverbindlich und nicht ernst gemeint. Aber Wrangel durchschaut diese diplomatische Unehrlichkeit und läßt sich nicht täuschen. — V. 397 f. „Prag soll uns nicht entzweien. Mein Herr Kanzler begnügt sich mit der Altstadt usw." Die Altstadt auf dem rechten Moldauufer ist die eigentliche Stadt Prag. Die Kleinseite auf dem linken Ufer ist nur eine Vorstadt am Fuße der Burg, des Ratschin, aber militärisch wichtiger. Der Teilungsvorschlag ist freie Erfindung des Dichters.

Gliederung: Der Auftritt ist vierteilig. Eine kurze Begrüßung der beiden bisher unbekannten Männer; dann eine Aussprache über die bei den Schweden noch bestehenden Zweifel, die hauptsächlich darauf gerichtet sind, ob Wallenstein auch wirklich seines Heeres sicher ist; die Erörterung der schwedischen Forderungen, im wesentlichen ein Streit um Prag; endlich der Entschluß Wallensteins, sich die Sache noch einmal zu überlegen.

Ergebnis: Ein wertvoller Personenzuwachs in Wrangel. Als episodisches Gegenbild des Helden spielt er eine ähnliche Rolle im Drama wie Oranien in Goethes Egmont. Eine zusammenfassende Charakteristik Wrangels gibt Schiller selbst in der Allgemeinen Zeitung anläßlich der ersten Aufführung des Stückes; er nennt ihn „den einfachen, schlichten und rechtlichen Krieger, den bedenklichen Negociateur, den religiösen, bibelkundigen Protestanten, den mißtrauischen, zugleich aber kühnen und sich selbst fühlenden Schweden." Sein stolzes Bewußtsein wurzelt im Vertrauen auf das Recht seines Volkes („der Schwede ficht für seine gute Sache mit seinem guten Degen und Gewissen"). Beharrlich und unbeirrbar verteidigt er dies Recht (Wallenstein: „wohl wählte sich der Kanzler seinen Mann, er hätt' mir keinen zähern schicken können"). Unerschrocken, mit militärischer Geradheit nennt er, wenn es nötig ist, die Dinge bei ihrem richtigen Namen, den Treubruch Wallensteins, die Felonie der Offiziere usw. Von diesem geradlinigen, männlichen Charakter hebt sich die ränkevolle Persönlichkeit Wallensteins doppelt scharf ab, und seine innere Unehrlichkeit sowohl dem alten Herrn, dem Kaiser, wie den neuen Freunden, den Schweden, gegenüber, tritt deutlich heraus. Mit unverhohlenem, tiefem Mißtrauen steht Wrangel dem Herzog gegenüber, und Wallenstein selbst muß bekennen, daß dieses Mißtrauen berechtigt ist, wenn er von Oxenstierna sagt: „seine Würden meint, wenn ich dem Kaiser, der mein Herr ist, so mitspielen kann, ich könnte das gleiche tun am Feinde, und das eine wäre mir noch eher zu verzeihen als das andre." Im Grunde ist der ganze Auftritt nichts andres als ein Kampf Wallensteins gegen dieses Mißtrauen. Er arbeitet mit allen diplomatischen Mitteln, scheut selbst die bewußte Lüge nicht, aber es gelingt ihm nicht, das Mißtrauen zu besiegen. Dieser Mißerfolg ist der Hauptgrund, weshalb er am Ende mit Wrangel

abzuschließen zögert („euch also soll ich trauen, ihr nicht mir?") Er empfindet den Widerstand der sittlichen Mächte, die er durch seinen Treubruch verletzt. So wird die Entscheidung nochmals vertagt. — Die Wrangelszene ist als eine Glanzszene des Stückes von jeher anerkannt worden, vgl. besonders das bedingungslose Lob des Theaterfachmanns Kilian (Schillers Wallenstein auf der Bühne S. 90).

IV. Szenengruppe: 6. und 7. Auftritt.

6. Auftritt: Wallenstein, Terzky und Illo. Äußerliche Fortsetzung des 3. Auftritts, in Wirklichkeit die Auswirkung des vorhergehenden fünften auf Wallenstein. Mit gespannter Erwartung lauschen Illo und Terzky auf den Ausgang der Verhandlungen; sie werden enttäuscht durch Wallensteins Mitteilung: „Noch ist nichts geschehen, und wohl erwogen, ich will es lieber doch nicht tun." Die Gründe dieser Sinnesänderung: „von dieser Schweden Gnade leben! Der Übermütigen? Ich trüg es nie." In seiner Seele haften die Eindrücke, welche das sichere überlegene Auftreten der charaktervollen, sittlich gefestigten Persönlichkeit Wrangels hervorgebracht hat. Die von dem Schweden geltend gemachten sittlichen Werturteile und das ihm bewiesene unverhohlene Mißtrauen zwingen ihn, sich mit den sittlichen Begriffen, denen er noch I, 4 ausgewichen war, auseinanderzusetzen, und lassen ihn den Gegensatz von Verrat und Treue lebhaft empfinden. Mit dem Urteil über die „unnatürlich frevelhafte Tat" des „königlichen Bourbon, der seines Volkes Feinden sich verkaufte", urteilt er über sich selbst und sein Vorhaben ab. Der unzerstörbare Wert der Treue steht mit einemmal lebhaft vor seinem Bewußtsein: „die Treue, sag ich euch, ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund usw." So erfüllt sich Octavios Prophezeiung P. I, 3: „Mancher, der in blindem Eifer zu jedem Äußersten entschlossen scheint, findet unerwartet in der Brust ein Herz, spricht man des Frevels wahren Namen aus." Gegenüber der unerwarteten Sinnesänderung Wallensteins sind die beiden Genossen ratlos, denn in ihrem materialistischen Glaubensbekenntnis ist für die Treue kein Platz (Terzky: „nur vom Nutzen wird die Welt regiert"). — Einzelnes: „der königliche Bourbon" ist Karl von Bourbon, Connetable von Frankreich (1490—1527). Dieser Prinz aus königlichem Geblüt, nach dem König von Frankreich der reichste und mächtigste Edelmann, der im Besitz von zwei Herzogtümern und fünf andern Herrschaften gewesen und seine Blicke sogar auf die Königskrone gerichtet hatte, war von dem französischem Hofe zurückgesetzt und in seinem Erbe geschädigt worden. Deswegen trat er zu Frankreichs Feind, dem Kaiser Karl V., über, erhielt 1523 den Oberbefehl über die ganze kaiserliche Armee in Italien, hatte mannigfache Erfolge, wurde aber gleichwohl vom Kaiser mißtrauisch behandelt und um das ihm Versprochene betrogen. Er fiel beim Sturm auf Rom. Der große Unterschied zwischen ihm und Schillers Wallenstein war der, daß Bourbon allein zum Feinde übertrat, während Wallenstein sein ganzes Heer zum Feinde hinüberführen wollte.

7. Auftritt: Die Gräfin Terzky zu den Vorigen. Sie wird bei ihrem Hereintritt von Wallenstein denkbar unfreundlich empfangen („hier ist kein Geschäft für Weiber ... gebrauch dein Ansehn, Terzky. Heiß sie gehn"). Aber sie läßt sich nicht abweisen, stellt sich mit der überlegenen Sicherheit der großen herrschgewohnten Dame unter die verdrossenen Männer und reißt das Gespräch an sich. Es ist dabei kein Streit zwischen ihr und Wallenstein, sondern die Gräfin faßt in einer großen, persönlich an Wallenstein gerichteten Rede die politische Lage zusammen, indem sie Notwendigkeit und Berechtigung von Wallensteins ehrgeizigem Vorhaben darlegt. Wallenstein hört ihr zu, anfangs stumm und widerwillig, aber allmählich mit wachsendem Anteil und immer lebhafterer Zustimmung (V. 572 „das ist wahr!". — V. 592 „Wahr ist's!" — V. 618 „Ja, dem ist wirklich so!"), bis er am Ende den Entschluß zur Tat faßt. So schließt die Szene mit einem Triumph der anfangs Zurückgewiesenen.

Gang der Handlung: Die Gräfin beruft sich für ihr Eingreifen auf ihre politische Vergangenheit: „ich gab den Böhmen einen König schon." Gemeint ist der Winterkönig; der Dichter hat hier auf die Schwiegertochter geschichtliche Züge von der alten Gräfin Terzky übertragen (vgl. o. S. 298), die als politische Intrigantin bei der Wahl Friedrichs V. von der Pfalz zum König von Böhmen mitgewirkt hatte. — Rasch unterrichtet sie sich über die Ursache der Verstimmung. Die von Illo gegebene Aufklärung über die Gewissensbedenken des Herzogs ist kurz, da wir bereits durch den 6. Auftritt darüber unterrichtet sind; der Dichter läßt die Gräfin mit weiblichem Scharfsinn das weitere erraten. Darauf versucht die Gräfin dem Herzog die Ausführung des einmal Geplanten als eine Ehrensache darzustellen, ohne sichtbaren Erfolg, da Wallenstein ihre Fragen gar nicht beantwortet. In diesem mißlichen Augenblick droht ihr obendrein ein neuer Widersacher zu erstehen in dem jungen Piccolomini, der sich, offenbar in Ausführung seiner P. V, 3 angekündigten Absicht, beim Herzog melden läßt. Wallenstein ist nicht abgeneigt, den jungen Freund zu empfangen, der sicher ihn in seinen sittlichen Bedenken bestärken und ihm in dem P. III, 4 entwickelten Sinne die Zukunft vorstellen würde. Doch die Gräfin erkennt sofort scharfsichtig die ihrem Werke drohende Gefahr, und indem sie das „dringende Geschäft" Maxens mißverständlich ins Komische herabzieht, gelingt es ihr, seinen Eintritt zu verhindern. Die kleine Episode ist ein äußerst wirkungsvolles Motiv und im Zusammenhang des Ganzen sehr wichtig. Ganz in der Weise Lessings wird hier der hochdramatische Kunstgriff verwendet, daß unmittelbar neben die Verschlingung das Mittel der Lösung gelegt, aber zum Verderben der Beteiligten nicht beachtet wird. Wallensteins „ich will doch hören" ist ein Gegenstück zu dem früheren „ich will doch hören, was der Schwede mir zu sagen hat" (T. I, 3). Hätte er Max Gehör geschenkt, so hätte es ihm gelingen können, die Versuchung zu überwinden, in die er mit dem früheren Wort hineingetreten war. Vgl. dazu die Ausführungen Kilians (Schillers Wallenstein usw. S. 93 f.), die zu demselben Ergebnis kommen. Als

Wallenstein Max bald darauf wirklich hört (T. II, 2), ist es zu spät zur Umkehr, aber jetzt hätte er noch freie Hand. An der subjektiven Möglichkeit einer Umkehr bei Wallenstein zu zweifeln, wie dies Bellermann S. 80 tut, liegt gar kein Grund vor. Vielmehr hat der Dichter ausdrücklich die fortdauernde Bereitwilligkeit seines Helden zum Einlenken betont, indem er Wallenstein nach dem Abgang des Kammerdieners das Bekenntnis ablegen läßt: „wenn eine Wahl noch wäre — noch ein mildrer Ausweg sich fände — jetzt noch will ich ihn erwählen und das Äußerste vermeiden." Die konditionalen Konjunktive sind ein Ausdruck seines grüblerischen Nachdenkens; dagegen ist die bestimmte indikativische Form im Hauptsatz beachtenswert. Es gibt noch einen Ausweg; Octavio hat ihn V, 1 angedeutet: „ein ehrenvoll Exil auf seine Schlösser," und es liegt nahe, daß Wallenstein selbst ihn findet und in Erwägung zieht. Da kommt ihm die Gräfin zuvor, indem sie mit raffinierter Berechnung ihm diesen Weg in einem solchen Lichte zeigt, daß er für Wallenstein ungangbar wird. Ihre Schilderung des Privatmannes Wallenstein steht in schnurgeradem Gegensatz zu Maxens Schilderung desselben Gegenstandes V. III, 4 V. 1654 ff., und in der Erinnerung an jene frühere Stelle wird es doppelt fühlbar, wie ganz anders Max gesprochen haben würde, wenn er von Wallenstein empfangen worden wäre. Die Schilderung des geschäftigen Müßigganges durch die Gräfin wirkt auf Wallenstein erschütternd; in längerer monologischer Rede legt er seinen seelischen Zwiespalt dar. Sein Entschluß, von seinem ehrgeizigen Vorhaben zurückzutreten, ist noch nicht aufgegeben, aber bereits stark erschüttert: „Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheuen, den letzten Schritt, den äußersten zu meiden; doch eh ich sinke in die Nichtigkeit . . ., eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen mit Abscheu aus und Friedland sei die Losung für jede fluchenswerte Tat." So beginnen die sittlichen Bedenken, der Ausgangspunkt seiner Umkehr im vorigen Auftritt, bereits zu verblassen, und sogleich bemüht sich nun die Gräfin im folgenden mit ganzer Energie, diese sittlichen Bedenken als „des Aberglaubens nächtliche Gespenster" zu bekämpfen und vollends zu zerstören. Ihre ganze Auseinandersetzung läuft darauf hinaus, Wallenstein zu beweisen, daß er dem Kaiser keine Treue schuldig sei. Sie erinnert ihn daran, wie schlecht ihm vor fünf Jahren der Kaiser auf dem Reichstag zu Regensburg „die treuen Dienste lohnte". Damals habe der Kaiser durch sein Unrecht jeden Anspruch auf Dankbarkeit und Anhänglichkeit verscherzt. Nicht das Vertrauen des Kaisers, sondern „die ungestüme Presserin, die Not", habe ihm dann zum zweiten Male die Macht verschafft. Wenn er diese Macht nach seinem Ermessen brauche, so sei er dabei in seinem Recht, denn der Kaiser habe seinen „Riesengeist" gekannt: „nicht du, der stets sich selber treu geblieben, die haben Unrecht, die dich fürchteten und doch die Macht dir in die Hände gaben." Schon in seinem ersten Generalat habe er „allen Ordnungen des Reichs" Hohn gesprochen, „der Stärke fürchterliches Recht" nur geübt. „Was damals gerecht war", weil es für den Kaiser geschah, das könne doch jetzt kein Unrecht sein, „weil es gegen

ihn gerichtet wird". Zusammenfassung: „gestehe denn, daß zwischen dir und ihm die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht, nur von der Macht und der Gelegenheit." Wallenstein ist dieser Darlegung, die alle sittlichen Verpflichtungen hinwegdisputiert und das schrankenlose Recht der starken Persönlichkeit verkündigt, mit immer stärkerem Anteil gefolgt. Als die Gräfin ihn zuletzt auch noch bei seinem astrologischen Aberglauben packt, faßt er den entscheidenden Entschluß. Er entschuldigt den Verrat als eine Tat der Notwehr und ist sich der verhängnisvollen Tragweite seines Schrittes bewußt. In einer monologischen Rede, die ein Gegenstück zu den prophetischen Worten Theklas P. III, 9 und Maxens P. V, 3 ist, kündigt er ahnungsvoll die schlimmen Folgen an, die aus seiner Tat für ihn persönlich erwachsen werden: ‚ich erwart' es, daß der Rache Stahl auch schon für meine Brust geschliffen ist." Nicht als ob er an seinem Erfolg zweifelte, er fürchtet vielmehr die Vergeltung und prophezeit sich ein ähnliches Ende wie Cäsar, mit dem er sich unten T. II, 2 auch sonst vergleicht. Indem er mit Wrangel den Octavio zugleich rufen läßt, bestellt er selbst in tragischer Verblendung den Rächer. — Über das Verhältnis der beiden Partner zueinander und ihr Spiel vgl. Kühnemann S. 482: „Endlich die Terzky bringt ihn (Wallenstein) zum Handeln. Aber es sind nur die Motive seiner eigenen Natur, die sie ihm ausspricht, ja er ist es selbst in seinem weiblichen Dämon, der da spricht, — es ist der Dämon, den er selber geweckt hat. Für den Schauspieler liegt hier freilich der Hauptpunkt der Aufgabe. Als ein tief Einsamer ist Wallenstein in diesen Reflexionen vorzustellen, ein in sich Versinkender, geheimnisvollen Grübeleien Verfallener. Nicht düster und verschlossen genug kann er wirken."

Gliederung: Die Einwirkung der Gräfin zerfällt in zwei Teile: 1) ihre Bemühungen mit dem negativen Ziel, eine Wiederannäherung Wallensteins an den Kaiser zu verhindern, a) durch Berufung auf seine Mannesehre, indem sie ein Nachgeben als Feigheit brandmarkt, b) durch die Abweisung Maxens, c) durch die parteiisch gefärbte Schilderung seiner künftigen Untätigkeit im Falle seines Nachgebens. 2) Ihre Bemühungen, Wallenstein zum Handeln gegen den Kaiser fortzureißen, indem sie seine seine sittlichen Bedenken dagegen zerstreut, a) durch die Erinnerung an die schlechte Belohnung seiner treuen Dienste zu Regensburg, b) durch den Hinweis darauf, daß ihm nicht das Vertrauen des Kaisers, sondern die Not der Zeit zum zweiten Male die Macht verschafft habe, c) durch den Hinweis darauf, daß auch seine frühere Treue gegen den Kaiser ein Verbrechen war, da sein Tun schon damals gegen die Reichsgesetze verstieß, d) durch die Ausnutzung seines Sternenglaubens. Jeder der beiden Teile wird abgeschlossen durch einen inneren seelischen Kampf Wallensteins. Beide Teile zusammen sind eingerahmt durch zwei kurze, unter sich wieder gegensätzliche Stücke: am Anfang steht eine knappe Einführung der Gräfin in lebhaftem Wechselgespräch, am Schluß ein Monolog Wallensteins.

Ergebnis: Aufsteigende Bedenken wegen der Gefahren, die ihm von seiten der sittlichen Mächte, insbesondere der Treupflicht drohen, läh-

men zunächst Wallensteins Entschlußkraft und lassen ihn aufs neue schwanken. Doch gelingt es der klugen Beredsamkeit der Gräfin, diese Bedenken zu zerstreuen, freilich durch Scheingründe, indem sie die sittlichen Verpflichtungen gegen andere überhaupt leugnet und als oberstes Gesetz für starke Charaktere die Treue gegen sich selbst aufstellt. So faßt Wallenstein den entscheidenden Entschluß zum Bruch mit dem Kaiser und erteilt Anweisungen, welche die Ausführung, aber auch deren Aufdeckung gegenüber der geheimen Gegenpartei, als unmittelbar bevorstehend erscheinen lassen (Berufung Wrangels, Octavios und dreier Boten).

Rückblick auf den ersten Aufzug.

Unmittelbare Weiterführung der in den Piccolomini begonnen Handlung am Morgen des zweiten Tages. Im Mittelpunkt steht Wallenstein, zum ersten Male wieder seit P. II, diesmal noch schärfer und deutlicher beleuchtet als dort. Durch die Gewalt der Tatsachen und durch den Einfluß seiner unlauteren Umgebung wird ihm nach langem Zögern der Entschluß zum Verrat abgerungen und damit die Handlung auf ihren Höhepunkt geführt. In stetig steigender Spannung sehen wir den entscheidenden Entschluß reifen. Der Verrat selbst, der Abschluß mit den Schweden, wird nur angekündigt und dann in unmittelbarem Anschluß an den Aufzug hinter der Szene vollführt gedacht, um nicht durch Wiederholung die große Wrangelszene I, 5 abzuschwächen.

Reichlicher Zuwachs an Charakterzügen Wallensteins; besonders deutlich wird seine Stellung zu den sittlichen Mächten. Er empfindet wohl unter dem Eindruck der Unterredung mit dem Schweden doppelt den großen Einfluß dieser Mächte auf die Gemüter der Menschen, und als kluger Realist stellt er diesen Einfluß in Rechnung, aber damit ist er noch keineswegs gewillt, eine höhere, auch ihn bindende Verpflichtung gegenüber den sittlichen Mächten anzuerkennen. Wenn die aufgeklärte Gräfin den Glauben an eine solche Verpflichtung als „des Aberglaubens nächtliche Gespenster" bezeichnet, so spricht sie damit auch in seinem Sinne, wie aus dem Schlusse seines Monologs deutlich hervorgeht. — Neben Wallenstein treten noch Wrangel, eine episodische, aber sehr anziehende Figur, und die Gräfin stärker hervor; die P. III gewonnenen Charakterzüge der Gräfin werden hier vervollständigt. — Zur Vertiefung des geschichtlichen Hintergrundes bringt die Wrangelszene mannigfache Beiträge.

Zweiter Aufzug.

I, Szenengruppe: 1.—3. Auftritt.

1. Auftritt: Wallenstein und Octavio, später Max. Die Handlung schließt sich dem zeitlichen und inneren Zusammenhang nach eng an die Handlung des vorausgehenden Aufzugs an. Octavio, nach dem Wallenstein T. I, 7 hatte schicken lassen, ist gekommen, und Wallenstein ist bei Aufgang des Vorhangs mitten im Gespräch mit ihm. Als voraus-

gehend gedacht ist die Abfertigung Wrangels und der beiden Boten. Diese Reihenfolge in der Erledigung der Geschäfte (Wrangel — die zwei Boten — Octavio) geht schon aus den Anweisungen Wallensteins T. I, 7 hervor und wird bestätigt durch die Angaben der beiden folgenden Auftritte. Ferner hat offenbar Wallenstein in dem vor Aufgang des Vorhangs liegenden Teil des Gesprächs dem Octavio Mitteilung von dem Abschluß mit den Schweden gemacht. Jetzt gibt er Octavio nur noch die Anweisung für sein Handeln bei dem bevorstehenden Zusammenstoß mit dem Kaiser: „du übernimmst die spanischen Regimenter"; vgl. T. I, 5 die erste Forderung Wrangels. „Ich weiß, daß dir ein Dienst damit geschieht, in diesem Spiel dich müßig zu verhalten; du rettest gern, solang du kannst, den Schein, extreme Schritte sind nicht deine Sache." Direkte Charakteristik Octavios durch Wallenstein, im allgemeinen scharfsichtig und richtig, und anderseits doch wieder verhängnisvoll kurzsichtig. Der Auftritt ist der einzige im Drama, wo der Dichter Wallenstein und Octavio allein auf der Bühne einander gegenüberstellt. Es ist beachtenswert, wie dabei allein Wallenstein das Wort führt. Octavio verhält sich dem Herzog gegenüber stumm, getreu der Rolle, die er früher sich selbst zugeschrieben hatte („daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge" P. I, 3), da es jetzt zu spät ist zu dem, was er nach seiner eigenen Aussage (P. V, 1) sonst nicht unterlassen hätte: „wohl hab ich mein Bedenken ihm geäußert" usw. In Gegenwart anderer begegnen sich die beiden Gegenspieler auch nur einmal P. II, 7, und dort tritt Octavio durch die äußeren Umstände noch mehr zurück. Auf diese Weise hat der Dichter dem Octavio die Durchhaltung seiner gefährlichen Rolle auf der Bühne sehr erleichtert. — Den Zug, daß Wallenstein seinem heimlichen Gegner die eignen Pferde zum Entkommen lieferte, fand Schiller in seinen Quellen, doch wurde er zunächst von Gallas erzählt; vgl. Schillers Werk „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs":

„Gallas begriff die Unmöglichkeit, unter den Augen des Herzogs seinen Auftrag zu vollziehen, und sein sehnlichster Wunsch war, ehe er einen Schritt zur Ausführung wagte, sich vorher mit Altringern zu besprechen. Da das lange Ausbleiben des letzteren schon anfing Verdacht bei dem Herzog zu erregen, so erbot sich Gallas, sich in eigner Person nach Frauenberg zu verfügen und Altringern als seinen Verwandten zur Herreise zu bewegen. Wallenstein nahm diesen Beweis seines Eifers mit so großem Wohlgefallen auf, daß er ihm seine eigene Equipage zur Reise hergab. Froh über die gelungene List verließ Gallas ungesäumt Pilsen und überließ es dem Grafen Piccolomini, Wallensteins Schritte zu überwachen. ... Da Gallas an keine Rückkehr zu denken schien, so wagte es Piccolomini, die Leichtgläubigkeit des Herzogs noch einmal auf die Probe zu stellen. Er bat sich von ihm die Erlaubnis aus, den Gallas zurückzuholen, und Wallenstein ließ sich zum zweitenmal überlisten. Diese unbegreifliche Blindheit wird nur als eine Tochter seines Stolzes erklärbar, der sein Urteil über eine Person nie zurücknahm und die Möglichkeit, zu irren, auch sich selbst nicht zugestehen wollte. Auch den Grafen Piccolomini ließ er in seinem eigenen Wagen nach Linz bringen."

Maxens Eintritt am Ende bereitet auf den folgenden Auftritt vor. Nach der Abweisung T. I, 7 erscheint er zum zweiten Male, um seine P. V, 3 angekündigte Absicht auszuführen und sich Klarheit über Wallensteins Vorhaben zu verschaffen. Er ist in diesem Auftritt stumm, wird jedoch mittelbar sowohl von Wallenstein wie von Octavio ins Gespräch gezogen. Wallensteins Äußerung in bezug auf ihn, „diesen da behalt ich hier", legt die Vermutung nahe, daß Wallenstein Max als Geisel für Octavios Treue zurückbehielte. Wenn dieser Hintergedanke auch nicht ausgeschlossen ist, so widerspricht ihm doch das unbedingte Zutrauen, das Wallenstein unten im 3. Auftritt gegenüber Octavio an den Tag legt. Das an Max gerichtete Wort des Vaters: „Wir sprechen uns noch", kündigt eine neue Begegnung und Aussprache zwischen Vater und Sohn Piccolomini an; Vorbereitung auf T. II, 7.

2. Auftritt: Wallenstein und Max. Als die einzige vertrauliche Aussprache der beiden im Drama das Seitenstück zum vorhergehenden Auftritt; aber im übrigen sind beide Auftritte Gegensätze. Während die Begegnung Wallenstein—Octavio aufs stärkste vom Dichter gekürzt war, indem er nur den Schluß auf die Bühne verlegte, vollzieht sich die Aussprache Wallenstein—Max vor uns in ihrer ganzen Ausführlichkeit. Während Octavio stumm die Darlegungen Wallensteins hinnahm, antwortet Max mit lebhaftem Widerspruch und läßt uns ahnen, wie er Wallenstein erst zugesetzt haben würde, wenn er schon T. I, 7 vor der entscheidenden Tat empfangen worden wäre. Um so stärker empfinden wir die Tragik Wallensteins, daß er den Rat des einzigen ehrlichen Freundes zu spät hört. — In anderem Sinne ist der Auftritt Gegenstück zu P. V, 1. Wie Max dort von seinem Vater über seine geheimen Machenschaften aufgeklärt wurde, so hier von Wallenstein. Auch die Wirkung ist beidemal dieselbe: Max erlebt eine furchtbare Enttäuschung und löst sich innerlich von dem bisher kindlich Verehrten. Nur in der Art der Aufklärung besteht beidemal ein Unterschied: während Octavio in voller Offenheit sein ganzes Geheimnis in die Hände des Sohnes legt, begnügt sich Wallenstein mit kurzen Andeutungen über das Tatsächliche.

Gedankenführung: Die Unterredung geht aus von der Mitteilung einer fertigen Tatsache, des Abfalls, und erinnert sogleich daran, daß Maxens Bemühen zu spät kommt, die verhängnisvolle Entscheidung Wallensteins aufzuhalten; sie schließt mit der nachdrücklich wiederholten Erklärung Wallensteins, daß es zu spät sei. — Die Einzelmomente in der Darlegung Wallensteins: 1. Die anscheinend unbefangene Erklärung, daß es für ihn unvermeidlich sei, des Kaisers Dienst zu entsagen; dabei die Voraussetzung, a) daß Max ohne Wahl willenlos ihm folgen, b) daß Max, nach eigener Wahl Partei ergreifend in dem Kriege, für den Freund sich entscheiden werde. Wiederholte Hinweisung auf den Notzwang seiner Lage. 2. Die innere Rechtfertigung seines Tuns aus dem dämonischen Zuge seiner Natur, der ihn zwingt, den „falschen Mächten, die unterm Tage schlimm geartet hausen", den Besitz abzugewinnen,

d. i. aus seinem Ehrgeiz. 3. Trotzende Erhebung zu entschlossenem, würdevollem Tun des Notwendigen. So kehrt die Gedankenbewegung zum Ausgang zurück, aber in einer gewissen Steigerung. — *Die Einzelmomente in der Antwort Maxens*: Er fühlt sich mündig geworden in diesem Augenblick und zwiespältig in seinem Wesen, da er wählen soll zwischen seinem Herzen und Wallenstein, zwischen dem väterlichen Freunde und dem Kaiser, zwischen der Autorität des Einen und der des Andern. Er muß Ankläger werden jener ersten Autorität, und blutend nur reißt sich die Seele in solchem Widerstreit der Pflichten aus der innigen Gemeinschaft mit Wallenstein los. Mahnende Berufung auf den Adel in der innersten Natur Wallensteins und auf das eigentliche Wesen seiner Größe; flehentliche Warnung vor der Vernichtung dieser Größe durch die schwärzeste aller Taten, den Verrat; Warnung vor den berückenden, in den Abgrund ziehenden Lügengeistern; Anbietung seiner vermittelnden Dienste zur Aussöhnung mit dem Kaiser; endlich Mahnung, wenn diese nicht mehr möglich sei, wenigstens mit Ehren zu fallen. So gehen hier tiefster Schmerz der kämpfenden eigenen Seele, Sorge um den schwärmerisch von ihm verehrten, väterlichen Freund, um seine Größe und seine Zukunft zusammen; zugleich wird gezeigt, wie der Jüngling durch harte Seelenkämpfe zum Manne heranreift und die oben S. 268 näher bezeichnete Heldenfreundschaft löst. Beachtenswert an den Bemühungen Maxens zur Rettung Wallensteins ist sein dabei immer wieder angebotenes persönliches Opfer: er will des Herzogs ehrlichen Kampf gegen den Kaiser teilen (V. 772), er will für ihn nach Wien reisen (V. 815), er will Wallenstein in die Verbannung auf seine Güter folgen (V. 827). Dadurch beweist er schlagend die echte Treue seiner Freundschaft, und erst als er erkennen muß, daß alles vergeblich ist, verläßt er den bisher über alles Verehrten. Sein Schmerz und seine Ehrfurcht (V. 740 „dein Angesicht . . . war mir immer eines Gottes Antlitz") sind so groß, daß er nicht die Kraft zu einer klaren energischen Aufkündigung der Freundschaft findet. Er „geht schnell ab", und „Wallenstein sieht ihm verwundert und betroffen nach", bleibt jedoch noch im ungewissen über Maxens letzten Entschluß.

Einzelnes: V. 773 „Nur zum Verräter werde nicht" usw. Wallensteins Vorhaben, von Wrangel T. I, 5 nüchtern als Treubruch bezeichnet, wird von Max mit den schärfsten Worten sittlich verurteilt („das ist schwarz, schwarz wie die Hölle"). — V. 723 f. „Ja wer durchs Leben gehet ohne Wunsch" usw. die Rechtfertigung Wallensteins in engster Verbindung mit seinem Dämonenglauben. Der Schluß „und keiner lebet, der aus ihrem Dienst die Seele hätte rein zurückgezogen", berührt sich mit der Entschuldigung Octavios P. V, 1. V. 2447 f. — V. 829. „Indes du deine Worte verlierst, ist schon ein Meilenzeiger nach dem andern zurückgelegt von meinen Eilenden, die mein Gebot nach Prag und Eger tragen." Damit erhalten wir die Erklärung über die Aufgabe von zwei der drei Boten, die Wallenstein T. I, 7 in sein Kabinett bestellt hatte. Welches das „Gebot" Wallensteins war, erhellt aus den Forderungen Wrangels T. I, 5. —

V. 835 „Was tu' ich Schlimmeres, als jener Cäsar tat?... Gib mir sein Glück" usw. Erinnerung an das bekannte Wort, welches Cäsar zu dem Bootsführer sprach, der ihn von Dyrrhachium nach der italischen Küste übersetzen sollte: „Fürchte dich nicht! Du fährst den Cäsar und mit ihm sein Glück" (Plut. Cäsar K. 38); vgl. das Wort des ersten Jägers im Lager, Sz. 6: „er (Wallenstein) bannet das Glück; es muß ihm stehen"; und Buttlers P. IV, 4 „auch Wallenstein ist der Fortuna Kind".

3. Auftritt: Wallenstein und Terzky; bald darauf Illo. — Das Gespräch Wallensteins mit Terzky allein ist eine kurze aber bedeutungsvolle Szene für sich. Wallensteins Frage „wo ist Wrangel?" beleuchtet blitzartig Wallensteins Seelenzustand und zeigt die Wirkung, die Maxens Einwände trotz aller äußeren Abweisung auf den Herzog gehabt haben. In der Frage liegt der Wunsch verborgen, die geschlossene Übereinkunft zu widerrufen; er will sich vergewissern, ob es wirklich schon „zu spät" ist; vgl. auch Bulthaupt, S. 259. Terzkys Auskunft („Fort ist er. Es war, als ob die Erde ihn verschluckt") bestätigt, daß er recht hatte; zugleich erfahren wir daraus, daß die Übereinkunft mit den Schweden zwischen T. I und II völlig ins reine gebracht worden sein muß und unabänderlich ist. — Illo stürmt mit der lebhaften Frage herein: „Ist's wahr, daß du den Alten willst verschicken?" und gibt dadurch dem Gespräch eine ganz neue Wendung. Bis zum Schlusse steht im Mittelpunkt als hartumstrittenes Problem das Vertrauen Wallensteins zu Octavio. Illo und mit ihm im Bunde Terzky suchen in Fortsetzung ihrer schon P. II, 6 unternommenen Versuche vergeblich, dies Vertrauen zu erschüttern.

Gedankenführung: Anknüpfung an den Octavio im ersten Auftritt erteilten Auftrag, die Gallasschen Regimenter zu übernehmen. Illo und Terzky bestürmen Wallenstein, diesen Befehl zurückzunehmen. Wenn Illo dabei Octavio „den Falschen" nennt, so kommt er auf sein Urteil P. IV, 7 (falsche Katze) zurück. Aber das ganze Verhalten der beiden Intriganten scheint mehr einer alten eingewurzelten Abneigung, als wohlüberlegten Gründen zu entspringen und bestärkt Wallenstein in seiner Vermutung, daß Illo und Terzky nur aus schlecht verhehltem Neid handeln. Er räumt offen ein, daß er die beiden Piccolomini „sichtbarlich vorziehe, weil sie's verdienen", und wahrt sich mit überlegener Gebärde sein Herrscherrecht gegenüber den Untergebenen. Nun erst verdächtigt Terzky Octavios Treue durch bestimmte greifbare Anklagen: „der Questenberger hat stets zusammengesteckt mit ihm, und daß geheime Boten an ihn kommen von Gallas, weiß ich auch." Das zweite ist nach Lage der Sache sehr belastend, bezieht sich offenbar auf den Kornett P. V, 2; aber Wallenstein unterläßt es, darüber in eine nähere Untersuchung einzutreten, und schlägt den Verdacht mit einem energischen „das ist nicht wahr" nieder. Die Erklärung für diese Kurzsichtigkeit liefert sein Aberglaube: „ich hab ein Pfand vom Schicksal selbst, daß er der treuste ist von meinen Freunden." Es ist tragische Ironie, daß der Glaube an die Sternkunst ihn gerade in dem Augenblick betrügt, wo er ihn am höchsten stellt, und daß sein eigner

Mund schon hier unbewußt die ganze Sternkunst der Lüge zeiht: „Du wirst mir meinen Glauben nicht erschüttern, der auf die tiefste Wissenschaft sich baut. Lügt er, dann ist die ganze Sternkunst Lüge." Um die Ankläger eines bessern zu belehren, schildert Wallenstein ausführlich den Vorgang, von dem schon Octavio P. I, 3 eine lückenhafte und darum mißverständliche Schilderung gegeben hatte: „Es gibt im Menschenleben Augenblicke usw." Dieser ganze Abschnitt ist ein Meisterstück einer in sich geschlossenen poetischen Erzählung mit feierlichem Eingang, groß durchgeführter und — auch durch Monolog und Dialog — dramatisch bewegter Entwicklung. Den Inhalt der Erzählung bildet eine Vision mit der besonderen Eigentümlichkeit, daß dem die Erfüllung fordernden Ende derselben unmittelbar die Verwirklichung entgegenkommt. Man achte auf die kunstvolle Verwendung zunächst überhaupt der Arten des geistigen und visionären Sehens: „ich sah gedankenvoll hinaus in die Ebene"; „mein ganzes Leben ging in diesem Augenblick an meinem inneren Gesicht vorüber"; „mein ahnungsvoller Geist knüpfte die fernste Zukunft an des nächsten Morgens Schicksal"; „mitten in die Schlacht ward ich geführt im Geist" — — sodann auf die Verwendung von Vision und Traumgesicht, das selbst als eine Art Vision gefaßt werden kann, endlich auf die Verknüpfung der sich ergänzenden Traumgesichte verschiedener Personen, Wallensteins und Octavios. Alles das dient aber doch nur dazu, die höchste Kraft des inneren Schauens zu zeigen, welche meint, dem Weltgeist unmittelbar nahe kommen und über die Schranken des Erdenlebens und Erdengeistes hinaus unmittelbar in das geheimnisvolle Walten des Schicksals einen Blick tun zu können („Gib mir ein Zeichen, Schicksal!"). Dazu glaubt Wallenstein aber sich mehr als andere Sterbliche befähigt nach seiner dämonischen Natur, kraft deren er zu den tiefsten Quellen hinabzusteigen gewohnt ist, und welcher sich die mit fester unabänderlicher Naturnotwendigkeit waltenden Gesetze der inneren Welt des menschlichen Mikrokosmos erschlossen haben. Unmittelbares Zusammengehen von dämonischer Geistesgröße und kurzsichtiger Beschränktheit. Derselbe Wallenstein, der hier in bezug auf Octavio erklärt: „hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln", hat unmittelbar vorher gerade über dieses Menschen Kern in unbegreiflicher Verblendung sich getäuscht. Widerspruch und Verblendung auch bezüglich der sittlichen Kräfte: er, dessen ganze Seele von dem Gedanken des Verrates gegen seinen Herrn und Kaiser erfüllt ist, baut in fast rührender Weise auf die Treue Octavios. — Seine Bemühungen, Illo und Terzky zu überzeugen, sind vergeblich. Für die beiden nüchternen Naturen haben Visionen und Träume keine Beweiskraft, mit verbissenem Hohn schelten sie seine Verblendung („o du bist blind mit deinen sehenden Augen!") und trösten sich damit, daß ihnen wenigstens Max als Geisel bleibe.

Einzelnes: V. 900 ff. Der Traum Wallensteins usw. ist natürlich eine freie Erfindung des Dichters, der dabei souverän über die geschichtlichen Ereignisse verfügte. Octavio war an der Lützener Schlacht

beteiligt, dagegen Banér nicht. Das Pferd ward Wallenstein in den Kämpfen bei Nürnberg unter dem Leib erschossen. Ein entfernter Verwandter von ihm, Graf Berthold von Waldstein, erhielt allerdings in der Schlacht bei Lützen eine tödliche Kugel. — V. 955 „Mikrokosmus" bezeichnete in der Sprache der Naturphilosophie seit dem 16. Jahrhundert das Innere des Menschen, wörtlich „die kleine Welt", im Gegensatz zum Makrokosmos, „der großen Welt", dem Weltganzen. Es herrschte der Glaube, daß die Bewegungen des Mikrokosmos denen des Makrokosmos genau entsprächen. Dieser Glaube war die Voraussetzung der Astrologie.

Ergebnis: Anbahnung des Umschwungs. Wallenstein weiht die beiden Piccolomini in den vollzogenen Verrat ein und bereitet dadurch das Scheitern seines Unternehmens vor, ohne zunächst noch diese Folgen zu übersehen. Beide Piccolomini sind ihm fortab verloren. Er jedoch schenkt ihnen uneingeschränktes Vertrauen, glaubt ihrer sicher zu sein und läßt sich darin weder durch Warnungen vor Octavios Falschheit, noch durch Maxens offenen Widerspruch beirren. Steigerung seiner dämonischen Verblendung und Selbstüberhebung.

II. Szenengruppe: 4.—6. Auftritt.

4. Auftritt: Octavio und sein Adjutant. Vorbereitung auf „das große Spiel", in welchem es gilt, „den Mächtigen in seines Heeres Mitte, umringt von seinen Tausenden, zu entwaffnen" (P. V, 1), Mitteilung der getroffenen militärischen Maßnahmen. Es soll uns die ganze Größe der Gefahr für Octavio zum Bewußtsein gebracht werden, aber auch seine Geistesgröße, welche vorschauend alle Möglichkeiten in Rechnung stellt. — Das Motiv dieser Szene erinnert an Fiesco IV, 1 ff.; auch dort wird die Treue und Zuverlässigkeit der Deutschen gerühmt. Die Treue des Regimentes Tiefenbach ist schon L. 11 unterstrichen worden.

5. Auftritt: Octavio und Isolani. Isolani, unter einem Vorwand geladen, glaubt, daß es sich um Vorbesprechungen der Wallensteinischen Partei handelt, zu der er auch Octavio rechnet; Beweis, wie gut Octavio auch gegenüber den andern seine Rolle durchgeführt hat. Isolani beginnt mit Versicherungen seiner Treue für den Feldherrn; um so verblüffender wirkt danach sein jäher Parteiwechsel, als ihn Octavio über den wirklichen Sachverhalt aufklärt und vor eine rasche Entscheidung stellt. Das Verfahren Octavios: er horcht den schwatzhaften Isolani zunächst aus und erhält wertvolle Mitteilungen über die Stimmung im Lager, die — sicher nicht zum wenigsten infolge seiner heimlichen Arbeit — sehr geteilt und vielfach für den Kaiser, gegen den Feldherrn ist: „es haltens hier noch viele mit dem Hof und meinen, daß die Unterschrift, von neulich, die abgestohlne, sie zu nichts verbinde usw. . . . Auch alle Deutschen denken so usw." Neu sind hier die Namen Esterhazy und Kaunitz. Nikolaus Graf Esterhazy war ein Ungar, hatte sich im Türkenkriege ausgezeichnet und genoß das besondere Vertrauen des Kaisers. Rudolf Graf Kaunitz war kaiserlicher Rat und Oberjägermeister im Königreich Böhmen, verheiratete

sich später mit Wallensteins Tochter Marie Elisabeth. — Plötzlich läßt Octavio die Maske fallen, legitimiert sich durch den aus P. V, 1 bekannten kaiserlichen Brief, fordert von Isolani, sofort zwischen Verrat und Treue dem Kaiser gegenüber zu wählen („Bedenkzeit... zwei Minuten") und erreicht durch sein energisches Vorgehen eine willenlose Unterwerfung unter seine Befehle. Dabei bedient er sich durchaus ehrlicher Mittel. Sein Erfolg beruht nur auf der klug berechneten Ausnutzung von Isolanis Charakterlosigkeit. Der leichtlebige Genußmensch vermag einem festen Willen gegenüber keinen ernstlichen Widerstand; sittliche Verpflichtungen der Treue und Dankbarkeit binden ihn nicht, er geht mit dem Stärkeren und hascht nach dessen Gunst. Bezeichnend dafür ist, wie Isolani alsbald nach seinem Umfall den neuen Mann umschmeichelt. Octavio freilich schätzt ihn nach Gebühr und bringt ihm bei aller Nachsicht ein sehr geringes Zutrauen entgegen. Um sich des im Grunde immer Unzuverlässigen fest zu versichern und jede Wiederannäherung an Wallenstein zu verhindern, gibt er ihm den Auftrag, noch diese Nacht mit allen leichten Truppen nach Frauenberg aufzubrechen. Die pünktliche Ausführung des Befehls erfahren wir T. III, 5. — Octavios Schlußworte: „Glück sei uns auch so günstig bei den andern" kündigen an, daß er außer dem schon gemeldeten Buttler noch andere erwartet; doch ist dabei kaum an andere Generale, sondern an den II, 1 geladenen Max zu denken.

6. Auftritt: Octavio und Buttler. Der Auftritt ist ein Gegenstück zu P. IV, 4 und zugleich Ergänzung desselben. Dort hat Buttler andeutend gestanden, daß gekränktes Ehrgefühl und Rache ihn bestimme, „den langgewohnten Ehrenpfad zu verlassen", um seine dem Kaiser bisher bewahrte Treue, die ihm keine feile Ware sei, fortan dem Fürsten zu unbedingter Verfügung zu stellen. Die Aufgabe ist für Octavio hier ungleich schwerer, als im 5. Auftritt, ja äußerlich gefährlich, denn er steht einer charaktervollen, ihm ebenbürtigen Persönlichkeit gegenüber.

Der Gang seines Verfahrens: Im Eingang ein vorsichtiges Tasten. Anknüpfung an die frühere Begegnung in P. IV, 6; sodann wie es der Geradheit von Buttlers Charakter entspricht, ein offenes Aufdecken des Zieles, das er verfolgt. Anknüpfungen an die Verhandlungen des Grafen Gallas mit Buttler (P. I, 1), welche Octavio bekannt sind. Kurze Charakteristik der Lage: der Verrat ist vollzogen, die Dinge vollziehen sich eilenden Flugs, „nach Prag und Eger reiten schon die Boten usw."; deutlicher Hinweis, wie genau Octavio von Wallenstein eingeweiht ist. Aber auch die Gegenhandlung schreitet raschen Zuges vor. Zunächst versucht Octavio den Obersten durch freundlichen Zuspruch zu gewinnen. Endlich als alle Vorstellungen an Buttlers Festigkeit scheitern, wird in wohlberechnetem Übergang und in planmäßiger Führung allmählich die Intrige Wallensteins aufgedeckt, das verräterische und schimpfliche „Spiel", das dieser mit Buttler getrieben hat. Der eigene Brief Wallensteins führt den urkundlichen Beweis für den schändlichen Verrat desselben; es ist das fünfte Schriftstück (Promemoria der Regimenter, Revers der Generale, der offene kaiserliche

Brief Octavios, die an Sesin gegebenen Depeschen Terzkys), das im Drama eine entscheidende Rolle spielt. — Über die Frage, inwieweit der Buttlerbrief als echt anzusehen ist, hat eine ausgedehnte Erörterung stattgefunden. Die Annahme einer Fälschung des Briefes durch Octavio hat A. Sütterlin „Der Buttlerbrief in Schillers Wallenstein", Z. f. d. deutsch. Unterr. 1899, S. 119 ff. eingehend zu begründen gesucht; daselbst auch weitere Literaturnachweise. Vgl. dagegen das Urteil K. Werders a. a. O. S. 102: „Solche Annahme (der Fälschung) wäre abgeschmackt — denn in diesem Falle käme Wallenstein durch eine infame und nichtsnutzige Intrige um, und der Sieg wäre schäbig, kläglich und jammervoll, statt groß und furchtbar." Daß Schiller selbst den Brief als echt angesehen wissen wollte, geht aus einer später wieder gestrichenen Stelle des Manuskriptes der Piccolomini hervor; P. II, 6, wo Wallenstein Illo nach der Stimmung der verschiedenen Obersten fragt, stand noch die Frage: „Und Buttler, der Dragoner?" Darauf erwiderte:

Illo: „Was hast du mit dem stillen Mann gemacht?
Der kommt hierher, ganz Ernst für dich und Eifer."
Wallenstein: „Er ist der unsere, und ich weiß darum."

Anderseits aber sollte doch auch wieder der Umstand zu denken geben, daß Schiller diese Stelle wieder gestrichen hat. Damit nämlich entfällt das objektive Zeugnis über Wallensteins Absichten bei der Intrige. Allerdings äußert sich darüber Octavio hier sehr eingehend V. 1146 ff.: „deutlich ist die Absicht. Losreißen wollt er Euch von Eurem Kaiser. Von Eurer Rachsucht hofft er zu erlangen, was Eure wohlbewährte Treu ihn nimmer erwarten ließ usw." Aber Octavio ist Partei, die von ihm gegebene Auslegung verfehlt nicht ihre beabsichtigte Wirkung auf Buttler, widerspricht aber Wallensteins späterem Verhalten T. III, 4. Danach hat es den Anschein, als habe Wallenstein seine in jedem Falle verdammenswerte Intrige gegen Buttler ohne gewinnsüchtige Berechnung, lediglich aus Abneigung gegen Buttler begangen; Octavio aber nutzt diese zu seiner Kenntnis gekommene Entgleisung rücksichtslos aus. — Die Wirkung auf Buttler ist furchtbar niederschmetternd, doch tritt die kaiserliche Gnade vergebend ins Mittel; ja sie häuft feurige Kohlen auf das Haupt Buttlers und gibt dem in seiner Ehre Vernichteten die Ehre wieder. Damit ist die innere Wandlung vollzogen, ein jäher Umschlag der Treue, die soeben noch Wallenstein gehörte, in glühenden Haß und Rache gegen diesen. Ein Ehrenwort aus dem neu gewonnenen Besitz der Ehre und mit dem festen Vorsatz sich zu rächen gegeben, wird nun zu einem verhängnisvoll wirkenden Mittel, den Untergang Wallensteins herbeizuführen. Es beginnt eine neue besondere Tragödie „Buttlers Rache" innerhalb der großen Wallenstein-Tragödie. Buttler wird nicht nur zum gefährlichsten Gegner Wallensteins, sondern auch zu einem ähnlichen Gegenbild seiner Persönlichkeit, nur mit einfacheren Linien und in beschränkterer Sphäre. Eines jedoch hat Buttler vor Wallenstein voraus, die Entschiedenheit rücksichtslosesten Vorgehens, dem Wallenstein selbst als Opfer

unterliegen wird. Dabei ist es Wallenstein selbst, der sich hier in der Dichtung den Untergang bereitet; wörtlich geht in Erfüllung, wenn auch in anderem Sinne, was er im monologischen Schlußwort des I. Aufzugs prophezeit hatte: „Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl auch schon für meine Brust geschliffen ist." Octavio mußte bei seiner Menschenkenntnis einen derartigen Ausgang voraussehen; zudem kündigt Buttler selbst schon mit seinem Ausruf „O! er soll nicht leben!" seine blutigen Absichten an. Wenn Octavio gleichwohl einwilligt, daß Buttler an seiner Stelle die Bewachung Wallensteins übernimmt, so wird er dadurch an Wallensteins Ermordung mitschuldig.

Einzelnes: V. 1101 „dem Grafentitel". Was der Dichter zu einer Erfahrung Buttlers macht, wird in den Quellen von Illo oder Isolani, in Schillers Geschichtswerk von Illo berichtet. Es leuchtet ein, wie glücklich diese dichterische Veränderung und Erfindung ist, welche den auch nach dem geschichtlichen Hergang an der Ermordung Wallensteins hervorragend beteiligten Buttler zu einer der bedeutendsten Charakterrollen macht und seine Tat zu einem Ergebnis der inhaltreichsten psychologischen Kämpfe und Wandlungen. — V. 1120. „Der Herkunft Schmach", vgl. L. 7 und P. IV, 4, sodann zur Berichtigung die geschichtliche Tatsache oben S. 258. — V. 1159 f. Zur Schenkung des Regiments vgl. oben P. I, 1; in Wirklichkeit erhielt Buttler das Regiment, welches er bereits befehligt hatte, als Inhaber zur Belohnung für die Tat von Eger zugleich mit der Erhebung in den Grafenstand. — V. 1170. „Folgt mir nach Frauenberg"; eine stets wiederkehrende Losung. — V. 1172 f. „Viel andre bracht ich noch zu ihrer Pflicht zurück, heut nacht entfliehen sie aus Pilsen." Einblick in die von Octavio in den letzten Tagen geleistete Minierarbeit, deren Krönung diese Auftritte darstellen. — V. 1183 ff. Das Billett Isolanis zum Schluß bezeugt von neuem den Zug eiliger Entwicklung der Handlung, der durch diesen ganzen Aufzug geht. Die Warnung liefert einen Beweis für die Aufrichtigkeit von Isolanis Treue und dient dazu, die Pause zwischen dem Abgang Buttlers und dem Eintritt Maxens auszufüllen. Statt mit Genugtuung auf das bisher glücklich Erreichte zurückzublicken, schaut Octavio voller Sorge in die nächste Zukunft.

Ergebnis: Die Folgen von Wallensteins Verblendung; erfolgreiche Arbeit der Gegenpartei, die nicht nur Wallensteins Unternehmen, sondern auch seine Person aufs höchste gefährdet. Es gelingt Octavio, zwei Hauptstützen Wallensteins, Isolani und Buttler, zurückzugewinnen und Buttler so gegen Wallenstein zu erbittern, daß er dem Feldherrn den Untergang schwört.

III. Einzelszene: 7. Auftritt.

Die beiden Piccolomini. Aussprache zwischen Vater und Sohn, angekündigt T. II, 1, ferner Fortsetzung und Abschluß der Auftritte P. V, 1—3 und des dort entwickelten Motivs, Konflikt zwischen Vater und Sohn. — Octavios Ziel ist, sich des Sohnes zu versichern, wenn möglich

ihn mit sich nach Frauenberg zu nehmen. Als kluger Diplomat jedoch geht er, zumal er die selbständige Denkungsart seines Sohnes kennt, nicht direkt auf sein Ziel los, sondern sucht sich ihm zunächst auf Umwegen zu nähern, indem er Max über seine Absichten ausforscht: „du folgst mir doch bald nach?" Max ist „in der heftigsten Gemütsbewegung"; er steht noch ganz unter der furchtbaren, im 2. Auftritt erlebten Enttäuschung. Er sieht eine Hauptursache für Wallensteins Verrat in der Unwahrhaftigkeit des Vaters und überhäuft diesen mit einer Flut von Vorwürfen: „o wärst du wahr gewesen und gerade, nie kam es dahin . . . unselge Falschheit usw." Auch er fühlt sich vom Vater betrogen und legt ihm unlautere ehrgeizige Absichten unter: „der Herzog hat mich hintergangen, du aber hast viel besser nicht gehandelt . . . du steigst durch seinen Fall." Mit der ganzen Welt innerlich zerfallen, klammert er sich um so stärker an seine Liebe: „Betrug ist überall und Heuchelschein, der einzig reine Ort ist unsre Liebe." Diese Wendung erhöht begreiflicherweise die Besorgnis Octavios, und er dringt nun offen mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln der Überredung in den Sohn, um ihn zum Mitkommen zu bewegen, aber vergeblich. Er, der eben noch einen glänzenden Sieg geistiger Überlegenheit und berechnender Klugheit über Isolani und Buttler erfochten hatte, erleidet gegenüber dem eignen Sohn eine demütigende Niederlage; gegen den reinen Seelenadel Maxens ist die Kunst weltkluger Überredung machtlos. Max ist entschlossen zu bleiben und nicht ohne Abschied von der Geliebten zu scheiden, denn er weiß schon jetzt, daß es ein Abschied für immer sein wird. Über seine weiteren Schritte äußert er sich kurz: „dem Herzen folg ich, denn ich darf ihm trauen . . . du hast des Herzens Stimme nicht bezwungen, so wenig wird der Herzog es vermögen . . . unwürdig deiner wirst du nie mich sehn." Dieses Zugeständnis muß dem um die Ehre seines Hauses zitternden Vater genügen, und er bescheidet sich, Leben und Handlungsfreiheit des Sohnes nach Möglichkeit zu sichern: „die Pappenheimer laß ich dir hier usw." Max antwortet, indem er seine bisher allgemeinen Versprechungen bestimmter formuliert: „verlaß dich drauf, ich lasse fechtend hier das Leben oder führe sie aus Pilsen." Der in Octavios Abschiedsworten durchbrechende warme Ton väterlicher Liebe rührt endlich auch das verbitterte Gemüt des Sohnes, und beide scheiden mit einer herzlichen Umarmung, in dem ahnungsvollen Gefühl, daß es ein Abschied für immer ist. So schließt das Drama mit einem versöhnenden Akkord; das rein Menschliche triumphiert über den Geist der Entfremdung, den die Händel der Welt in das Verhältnis von Vater und Sohn hineingetragen hatten, und in unsere Besorgnis für das Schicksal beider mischt sich das volle Mitleid mit ihrem Geschick, weil wir auch in der Natur Octavios ein Maß geistigen und sittlichen Adels gewahren, weil der Standpunkt eines jeden von beiden ein starkes Recht unter den Füßen hat, und weil beide hineinverstrickt in den unseligen Zwang der sie umgebenden Verhältnisse ein Opfer zu bringen bestimmt sind: der eine sich selbst, der andere das Leben des einzigen Sohnes.

Ergebnis: Demütigung Octavios; erneute und verschärfte sittliche Verurteilung seiner Handlungsweise, ohne daß er einen Versuch zu seiner Entschuldigung macht. Unerschütterlicher Entschluß Maxens, vorerst noch zurückzubleiben und eine letzte Aussprache mit Thekla herbeizuführen.

Rückblick auf den zweiten Aufzug.

Durch den Zwischenakt in der Mitte nach dem 3. Auftritt wird der Aufzug in zwei annähernd gleiche Teile zerlegt, die untereinander im Verhältnis des Kontrastes stehen. Die erste Hälfte (A. 1—3) gehört der Haupthandlung; ihr Mittelpunkt ist Wallenstein, er erscheint hier überwiegend passiv, reflektierend, in dämonischer Selbstverblendung seinen Untergang beschleunigend. In der zweiten Hälfte (A. 4—7) sehen wir die Folgen von Wallensteins Verblendung, die erfolgreiche ungestörte Arbeit der Gegenpartei; im Mittelpunkt steht Octavio, mit kluger Berechnung Wallensteins Pläne durchkreuzend und den gefährlichen Feind isolierend. Besonders deutlich tritt der Gegensatz beider Teile in ihren Schlußstücken heraus: dort Wallenstein in vermessener Überhebung über seine minderwertige Umgebung scheinbar triumphierend; hier Octavio trotz seiner politischen Erfolge unter der Last seiner sittlichen Schuld dem Willen seines reinen Sohnes sich beugend.

Die Handlung schreitet rasch vorwärts. Wir sehen das Netz über den noch völlig ahnungslosen Wallenstein sich enger und enger zusammenziehen. Ein allgemeiner Abfall, organisiert durch Octavio, ist im Werke; in der bevorstehenden Nacht soll die allgemeine Flucht der Generale und Regimenter nach Frauenberg stattfinden. Nur zwei schließen sich davon aus, Buttler und Max, aber beide sind auch Wallenstein endgültig verloren, ja in dem rachsüchtigen Buttler ist ihm ein neuer, nicht minder gefährlicher Feind als Octavio entstanden, der ihm den Untergang geschworen hat.

Die Zeit der Handlung ist der Abend des zweiten Tages (vgl. T. III, 7 V. 1611 Terzky mit Bezug auf T. II, 3: „Noch gestern abends beschwuren wir dich"). Zwischen dem 1. und 2. Aufzug liegen höchstens einige Stunden (s. o. S. 321). Da die Abreise Octavios gleich im Anfang des 2. Aufzuges von Wallenstein für die kommende Nacht festgesetzt wird („du mußt heut nacht noch fort" V. 680) und in dem letzten Auftritt die unmittelbar bevorstehende Abreise Octavios wiederholt hervorgehoben wird (V. 1190 „ich reise ab", V. 1273 „Octavio aufbrechend"), so muß im Verlauf des zweiten Teils die Nacht hereingebrochen sein. Doch kann auch die in dem Zwischenakt zwischen dem 3. und 4. Auftritt liegende Zeitspanne nicht beträchtlich sein, da Max im letzten Auftritt noch deutliche Spuren der Erschütterung zeigt, die er bei seiner Auseinandersetzung mit Wallenstein im 2. Auftritt erfahren hat.

Neue bedeutsame Beiträge zu Wallensteins Charakter:: seine dämonische Verblendung (Octavio) und seine ränkevolle Verlogenheit (Buttlerbrief).

Dritter Aufzug.

I. Szenengruppe: 1.—4. Auftritt.

1. Auftritt: Gräfin, Thekla und die Neubrunn. Der Auftritt ist nur Vorbereitung des folgenden. Die Hofdame ist reine Statistin, der Dichter führt sie lediglich deshalb schon hier ein, um auf ihre wichtige Mitwirkung T. IV vorzubereiten. — Unverblümte Ausforschung Theklas durch die Gräfin über den Stand der Liebesangelegenheit. Theklas Antwort „Ich hab ihn heut und gestern nicht gesehn" stellt fest, daß die Liebenden einander seit dem Abschied P. III, 6 nicht wieder begegnet sind. Damit zugleich Zeitbestimmung der neuen Handlung: es ist der dritte Tag; also liegt zwischen T. II und III eine Nacht.

2. Auftritt: Gräfin und Thekla. Der Auftritt ist Fortsetzung von P. III, 8, insofern die Gräfin in verstärktem Maße ihre Bemühungen wieder aufnimmt, Thekla zur intriganten Mitarbeit an Wallensteins Plänen zu gewinnen. Aber im Gegensatz zu jener Szene und offenbar in Erinnerung an ihren dortigen Mißerfolg kommt die Gräfin hier nur sehr langsam und zögernd mit der Sprache heraus: „Max Piccolomini liebt Euch; Ihr könnt ihn unauflöslich an den Vater binden . . . Seine Liebe soll seine Ehre ihm erklären . . . er soll dem Kaiser oder Euch entsagen." — Nebenher geht die Einweihung Theklas in den politischen Stand der Dinge. In dieser Beziehung ist der Auftritt Gegenstück zu P. V, 1; wie dort Max durch seinen Vater, so empfängt hier Thekla durch ihre Tante die Aufklärung über Wallensteins Pläne: „der Vater ist vom Kaiser abgefallen, steht im Begriff, sich zu dem Feind zu schlagen usw." In beiden Szenen ist auch die Wirkung der Enthüllung dieselbe. Thekla ist ebenso bestürzt wie Max und sieht das Ende ihres Glückes gekommen: „Jetzt ist sie da, die kalte Schreckenshand, die in mein fröhlich Hoffen schaudernd greift . . . wir sind getrennt für immer." Doch ist es bezeichnend für Theklas zartes weibliches Empfinden, daß ihr erster Gedanke bei der Schreckensnachricht nicht dem eignen Schicksal, sondern dem Lose der Mutter gilt („O meine Mutter! . . . o jammervolle Mutter! usw.") und daß sie anderseits nicht darüber im Zweifel ist, wie unter diesen Umständen der Entschluß Maxens ausfallen wird, wenn es sich um Pflicht und Ehre handelt („Entschluß! Ist hier noch Entschluß?"). — Im Verlaufe des Gesprächs wiederholte Anknüpfungen an frühere Auftritte. V. 1316 Gräfin: „Pflicht und Ehre! Das sind vieldeutig doppelsinnige Namen, Ihr sollt sie ihm erklären"; Erinnerung an T. I, 7, wo die Gräfin in diesem Sinne gegenüber Wallenstein verfahren ist. V. 1321 Thekla: „er wird den Vater gern in den Privatstand begleiten. Ihr vernahmt es von ihm selbst usw." abermaliger Hinweis auf Maxens Erklärung P. III, 4, vgl. zu T. II, 7 oben S. 319.

3. Auftritt: Die Herzogin zu den Vorigen. Im Gegensatz zu Schwester und Tochter ist sie noch völlig ohne Kenntnis der wahren Lage und wird auch von der Gräfin nur oberflächlich darüber unterrichtet. Dies Verhältnis führt zu mehrfachen Wendungen voll tragischer

Ironie; dahin gehört die Antwort der Gräfin Terzky: „So wird's nicht werden. Diesmal nicht. Dafür seid ruhig", und die Prophezeihung der Mutter: „Du, mein Kind, hast deiner Mutter Schicksal nicht zu fürchten. Dir wird ein ruhigeres Los." Die Herzogin denkt dabei („der Stand, der dich erwartet") an einen baldigen Ehestand der Tochter, indem sie den von Wallenstein angegebenen Vorwand für die Herbeiführung von Frau und Tochter in das Lager (P. II, 2) noch immer wörtlich nimmt; erst im nächsten Auftritt wird sie darüber eines besseren belehrt. — Die Charakteristik Wallensteins aus dem Munde der eigenen Gattin wird zu einer besonders wertvollen Ergänzung, welche die Wandlung in seinem Wesen erklären hilft und diese auch menschlicher beurteilen lehrt. Die zusammenfassende Überschau, die in wehmütiger Rückerinnerung der schönen Anfangszeit seiner Ehrenlaufbahn und ihres Eheglücks gedenkt, die seit dem Unglückstage von Regensburg in ihm vollzogene innere Wandlung zeichnet und das Verhängnisvollste der ganzen Wendung darin findet, daß er „den dünklen Künsten" sein Herz zuwandte, „die keinen, der sie pflegte, noch beglückt" — hebt alles Wesentliche in seiner Doppelnatur und seiner aus ihr entspringenden inneren Entwickelung hervor, läßt aber recht deutlich das poetische Motiv erkennen, das in der Verbindung der zarten, weich gestimmten und „schreckhaften" Natur dieses Weibes mit dem stahlharten Wesen des „unbeugsam unbezähmten Mannes" liegt. — Theklas Wort: „Es ist mir unerträglich, ihn zu sehen" kündigt den bevorstehenden Konflikt zwischen Vater und Tochter an. Die ganze Szene ist nur Vorbereitung auf das Erscheinen Wallensteins im folgenden Auftritt. Dort wird auch der Grund von Theklas eigenartigem Verhalten deutlicher (V. 1480 f.): sie begreift im Vater den Zerstörer ihres ganzen Familienglückes; vgl. dazu schon ihren Monolog P. III, 9.

4. Auftritt: Die Vorigen, Wallenstein, Illo. — Wallenstein scheint zunächst, in ein politisches Gespräch mit Illo vertieft, die drei Frauen im Hintergrunde nicht zu beachten. Voller Spannung erwartet er die Nachricht aus Prag, denn von der Prager Entscheidung hängt sein weiterer Erfolg wesentlich ab. Neuer Einblick in sein ränkevolles Spiel, wie er die Truppen zu täuschen gedenkt. Verhängnisvolle Selbsttäuschung bezüglich Buttlers; er läßt sich von Buttlers Eifer bestechen und beschwichtigt die mahnende Stimme der Abneigung in seiner Brust. Die Äußerungen sind wichtig für die Beurteilung seiner Beziehungen zu Buttler. Es geschieht hier zum erstenmal, daß der Dichter Wallenstein im Drama über Buttler sich äußern läßt; vgl. dazu oben S. 329. Wallenstein ist sich eines Unrechts gegen Buttler bewußt: „so hab ich diesem würdig braven Mann stilles Unrecht abzubitten." Diese Gewissensbisse können sehr wohl den verleumderischen Brief nach Wien betreffen (vgl. T. II, 6), sie sind aber ebensowenig wie die hier behandelte tiefinnerliche Abneigung mit der Absicht in Einklang zu bringen, die Octavio T. II, 6 bei Wallenstein für jenen Brief voraussetzt. Wenn Wallenstein wirklich durch den Brief Buttler vom Kaiser hätte abziehen wollen, so hätte er hier in ganz anderer Weise

seiner Genugtuung über das Erreichte Ausdruck geben müssen. Statt dessen verraten seine Worte deutlich, daß ihm die scheinbar anhängliche Treue Buttlers unerwartet kommt. Daraus geht hervor, daß Wallenstein bei jener Briefintrige andere Absichten als die ihm T. II, 6 von Octavio zugeschriebenen gehabt haben muß; wahrscheinlich hatte er es nur darauf abgesehen, den maßlosen Ehrgeiz des ihm unsympathischen Mannes zu dämpfen. Wallensteins Schuld gegen Buttler wird dadurch nicht aufgehoben — wie ja seine Gewissensbisse am besten dartun —, aber sie erscheint doch in einem andern, etwas milderen Lichte. — Wie Octavio T. II, 5 will auch Wallenstein den Anfang der Bearbeitung mit dem leichtsinnigen Kroatengeneral Isolani machen. Durch diesen Parallelismus tritt seine Ahnungslosigkeit und seine Verblendung gegenüber dem wahren Stand der Dinge in ein doppelt helles Licht. Anderseits wird durch seinen Auftrag, Isolani herbeizurufen, die Erwartung auf eine baldige Aufklärung und im Zusammenhang damit auf eine furchtbare Enttäuschung Wallensteins erweckt. Die Erwartung wird erfüllt im nächsten Auftritt; in der Zwischenzeit, dem übrigen Teil dieses Auftritts, ergeht sich Wallenstein im Gespräche mit den Frauen. Dies Gespräch ist dreiteilig. Zunächst ein Ansatz zu einer idyllischen Familienszene; Wallenstein sucht hier seine politischen Sorgen los zu werden: „wir wollen einmal von Geschäften ruhn." Aber diese Absicht scheitert an der tiefen Verstimmung Theklas und ihrer Weigerung, zu singen. Ursache ist die Abneigung gegen den Vater: „vor dem singen, der meine Mutter stürzt ins Grab." Steigerung in der innerlichen Loslösung der Tochter vom Vater, Schärfung des Konflikts zwischen beiden. — Die Erklärung der Gräfin für Theklas Verhalten („den Piccolomini liebt sie") führt zu einem Gespräch über die Zukunft Theklas. Während die Herzogin die Wahl ihres Kindes billigt und rechtfertigt, lehnt Wallenstein eine Verbindung der beiden Liebenden zunächst humorvoll, schließlich aber immer energischer ab. Wachsende Überhebung Wallensteins, die um so erschütternder wirkt, je mehr sie zu den wirklichen Verhältnissen in Widerspruch steht, da sie in einem Zeitpunkt gipfelt, wo wir jeden Augenblick den Umschwung und Zusammenbruch aller Hoffnungen erwarten. Er verrät das innerste Motiv seines Handelns, die ungemessene Ehrsucht und bekundet unmittelbar vor dem Augenblick, wo sein Wille schmählich scheitern soll, noch einmal die ganze Souveränität seines Willens: „meinen Eidam will ich mir auf Europens Thronen suchen . . . eine Krone will ich sehn auf ihrem Haupte oder will nicht leben." Weitere Ausführung seiner P. II, 3 angedeuteten Gedanken. Zugleich wird deutlich, wie durch die Ehrsucht alle echten Gefühle bei ihm verkümmert sind; er wertet die Tochter lediglich als politisches Tauschobjekt: „sie ist mir die letzte höchste Münze meines Schatzes; nicht niedriger gedenk ich sie als um ein Königsszepter loszuschlagen." Bei all- diesen Plänen liegt der Glaube zugrunde, daß ihm sein nächstes Ziel, die Königskrone Böhmens, so gut wie sicher sei; er fühlt sich schon selbst als Souverän und ist mehrmals nahe daran, vor den Frauen das

Geheimnis seiner ganzen politischen Unternehmung zu verraten. Im Gegensatz zu seiner Verblendung steht die warnende Stimme der Herzogin, die, obwohl unpolitisch und unbeteiligt, sich das richtige Augenmaß bewahrt hat. Höhe: „Sie bauen immer, bauen bis in die Wolken und denken nicht daran, daß der schmale Grund das schwindelnd schwanke Werk nicht tragen kann." — Der letzte Teil des Gesprächs betrifft Wallensteins Maßnahmen zur Sicherung von Frau und Tochter. Nur zögernd und stückweise schreitet Wallenstein in der Aufdeckung der Lage vor und wagt der Gattin nicht die volle Wahrheit zu gestehen, eine Bezeugung seiner Schwäche, welche im denkbar schroffsten Kontrast zur voraufgehenden Sprache höchster Vermessenheit steht. V. 1550 „Der Lauenburger", Herzog Franz Albert von Lauenburg, hatte nach Art eines Condottiere wiederholt den Dienst gewechselt, es anfänglich mit den aufständischen Böhmen gehalten, dann kaiserliche Dienste genommen, diese 1631 verlassen und sich den Schweden angeschlossen. Er war ein entschiedener Parteigänger Wallensteins; † 1642.

Gliederung: 1) Politische Unterredung mit Illo. 2) Gespräch mit den Frauen. a) Störung des Familienidylls durch Thekla. b) Der Streit um Theklas Zukunft. c) Die Maßnahmen für die Sicherheit der Frauen.

Ergebnis: Eine Reihe Familienszenen wie P. II, 2—4, nur mit dem Unterschied, daß sie auf einen sehr ernsten Ton gestimmt sind, da die kommenden schweren Ereignisse ihre Schatten vor sich her werfen. Mittelpunkt ist Thekla. Um ihr Schicksal wird gerungen; von ihrer Entscheidung wird im wesentlichen die folgende Handlung bedingt sein; Vordeutung auf T. III, 21. Gipfelpunkt der Selbstüberhebung Wallensteins und Ankündigung der nahe bevorstehenden Peripetie; Vorbereitung auf die unmittelbar folgenden Auftritte.

II. Szenengruppe: 5.—10. Auftritt.

5. Auftritt: Terzky zu den Vorigen. — Statt des ausgesandten Illo erscheint Terzky als erster mit der Unglücksnachricht: „wir sind verraten"; Illo folgt erst im nächsten Auftritt, eine von Schiller immer wieder innegehaltene Reihenfolge (vgl. P. II, 5 und 6; T. I, 2 und 3; T. II, 3). Beginn des Umschlags (erster Schlag): Die Kroaten „sind davon heut nacht, die Jäger auch", Isolani und Deodat „sind verschwunden beide". Der kleine Auftritt spielt sich mit außerordentlicher Lebhaftigkeit ab in rascher Wechselrede zwischen dem erregten Terzky und dem bestürzten Wallenstein. Selbst die Rücksicht auf die Damen ist vergessen.

6. Auftritt: Illo zu den Vorigen. Zunächst Fortsetzung und Steigerung des vorigen Auftritts durch Illos Meldung von dem Abfall weiterer Generale; die hier gegebene katalogische Aufzählung ist Gegenstück zu P. I, 1 und II, 6. Die Größe des Schlages wird vor allem durch die Wirkung auf Terzky und Illo gekennzeichnet. Wallenstein bleibt äußerlich gefaßt und ist der erste, der an die Rücksicht auf die anwesenden Frauen denkt. Rasch gibt er die erforderlichen Befehle: Ablösung der Tiefenbacher

durch Terzkys Grenadiere, vergewissert sich noch einmal der unveränderten Gesinnung Buttlers, dessen Kommen (10. A.) angekündigt wird, und sucht, während seine Vertrauten in Geschäften ab und zu eilen, die ängstlich gewordenen Frauen zu trösten. Die Gräfin Terzky freilich, als die voll Eingeweihte, läßt sich nicht täuschen („seh ich nicht, daß selbst der Bruder Fassung nur erkünstelt?") und zieht sich nur widerstrebend auf den energischen Befehl Wallensteins und das Zureden der übrigen zurück. Die Art, wie hier der Herzog am Ende der Gräfin seinen entschiedenen Willen kundtut, ganz wie oben T. I, 7, zeigt von neuem, wie wenig er von Natur dazu angetan war, sich diesem Weibe unterzuordnen.

7. Auftritt: Wallenstein und Terzky. Nach dem Sturm der beiden vorhergehenden Auftritte ein Augenblick der Besinnung und Sammlung. Zunächst ein Blick auf die Truppen; die Fensterschau verdoppelt Schauplatz und Handlung. Gegensatz zum 4. Auftritt; dort war noch „alles still im Lager", jetzt ist „ein Rennen und Zusammenlaufen". Das Geheimnisvolle der ganzen Bewegung, deren Ursache niemand weiß, steigert die Erwartung auf die kommende Lösung, die dem 10. Auftritt vorbehalten bleibt. Die Haltung der Regimenter, die bedrohliche der Tiefenbacher, die gemessen zurückhaltende der Wallonen, d. i. der Pappenheimer, künden die weitere Auflösung der Heeresmassen an, von deren festgeschlossenem Gefüge der Wachtmeister L. 11 ein so anschauliches Bild entworfen hatte. Nur Terzkys Regimenter halten bedingungslos fest, schwören sogar von neuem Treue. Unter diesen Umständen ist an das geplante Ausspielen der Prager Regimenter gegenüber den Pilsnern (vgl. 4. A.) nicht mehr zu denken. — Terzky gibt die Schuld an dem Fehlschlag Wallenstein selbst und seiner falschen Menschenbeurteilung. Sein erster Vorwurf betrifft Octavio, aber Wallenstein lehnt kurz ab; sein Vertrauen zu dem falschen Freunde ist noch immer unerschüttert. Der zweite Vorwurf betrifft Isolani: „dem Isolani hast du auch getraut und war der erste doch, der dich verließ." Hier sucht sich Wallenstein eingehend zu rechtfertigen; aber indem er eine treffende Charakteristik Isolanis gibt, rechtfertigt er mehr Isolani als sich selbst. Das Bild von dem Schiffe des Glückes, auf das Isolani seine Hoffnung geladen habe, wurde bereits T. II, 3 von Wallenstein in ähnlicher Weise gebraucht, und zwar in Beziehung auf alle seine Genossen, mit Ausnahme von Octavio. Zum Schluß äußert Terzky seine Abneigung gegen die „tiefgefurchten" Stirnen. Seine Worte können nur als eine ahnungsvolle Warnung vor Buttler gedeutet werden und sind ein neuer Hinweis auf das baldige Eingreifen des unheilvollen Mannes; vgl. die ähnliche Äußerung Cäsars in Shakespeares Jul. Cäsar I, 2: „Beleibte Männer möcht' ich um mich sehen, mit glatten Köpfen, und die nachts gut schlafen. Der Cassius dort hat einen hohlen Blick. Er denkt zu viel: die Leute sind gefährlich."

8. Auftritt: Die Vorigen, Illo. Octavios Abfall, der zweite Schlag. Er trifft Wallenstein aufs schwerste persönlich, denn Wallenstein hatte dem Treulosen seine Freundschaft geschenkt, bei ihm im Gegensatz zu Iso-

lani (s. den vorhergehenden Auftr.) „ein Herz gesucht" und felsenfest an seine Treue geglaubt. Darum, wegen dieser rein persönlichen Enttäuschung, nicht wegen der nur angedeuteten politischen Folgen (Beeinflussung der Tiefenbacher, der andern Generale usw.) wirkt Illos Mitteilung auf den Herzog geradezu vernichtend. Er findet zunächst kein Wort der Erwiderung und „sinkt auf einen Stuhl", während Terzky in kleinlicher Überhebung triumphiert. — Illos Behauptung, V. 1658 „das hab er (Octavio) alles *schon seit lange schriftlich bei sich gehabt vom Kaiser* und noch jüngst erst abgeredet mit dem Questenberger", ist nur ein scheinbarer Widerspruch zu P. V, 1, V. 2481 f. u. P. I, 3, wonach Octavio den offenen Brief des Kaisers durch Questenberg empfangen hat. Illo berichtet nur nach Hörensagen und seine Aussage ist dementsprechend zu werten: sie ist ungenau. Seine Worte sollen nur bedeuten, daß Octavio schon lange in schriftlichen Verhandlungen mit Wien gestanden hat.

9. *Auftritt*: Vorige, Gräfin. Zweiteilig. Im ersten Teil, während Wallenstein noch gebrochen und teilnahmlos verharrt, rasche Aufklärung der Gräfin. Nach deren Entfernung im zweiten Teil langsame Wiederaufrichtung Wallensteins; *neuer Moment der Selbstbesinnung*, so daß der 9. zum 8. Auftritt sich verhält, wie der 7. zum 6. Seine Klage wird zu einem bezeichnenden Ausdruck seiner Größe und seiner Schwäche, seiner Rechtfertigung und der unwillkürlichen Selbstbezeugung seiner Schuld, von Wahrheit und von neuer Irrung. Es ist Größe und Adel, daß seine „Kunst" nichts anderes sein will, als Aufdeckung der Wahrheit innerster Naturgesetze auch in dem Wesen des Menschen, und daß er an den Adel der Natur eines anderen glaubt, sich auch selbst eines Adels der Gesinnung bewußt ist gegenüber dem „schlechten Herzen" Octavios; aber er hat zuvor anderen gegenüber selbst ein falsches Spiel gespielt, und die Worte, mit welchen er hier Octavio verurteilt, erinnern an diejenigen, welche er sich selbst vergeblich vorhielt in dem inneren Kampf zwischen Treue und Verrat T. I, 6. So wird seine Erfahrung hier zur Nemesis dafür, daß er der Versuchung dort nicht widerstanden hatte.

10. *Auftritt*: Vorige, Buttler. Unmittelbare Verknüpfung eines anscheinend retardierenden Moments mit dem entscheidenden Fortschritt der Handlung; das Erscheinen Buttlers, des „Treuen", bringt anscheinend Trost und Hoffnung in das Herz Wallensteins und zugleich doch die Kunde von dem dritten großen Schicksalsschlage. — Zunächst pathetische Aussprache Wallensteins, in Fortsetzung des vorhergehenden Auftritts, über seine persönliche Enttäuschung; dabei zugleich in neuer Verblendung immer stärkere Hinneigung zu dem vermeintlichen neuen Freunde. Die warme und immer neue Hervorhebung der Treue Buttlers, des tückischen Verräters, die beziehungsvolle Gegenüberstellung dieser angeblichen Treue und der Tücke Octavios, „des Heuchlers", wirken einen *Doppelkontrast*. Die Art der Ausführung aber wird zur wirksamsten Verwendung des Mittels der *tragischen Ironie*: „Ich stützte mich auf ihn, wie ich auf deine *treue* Schulter jetzt mich stütze usw. ... Denn eben jetzt, da es

(das Schicksal) des Heuchlers Tücke mir entlarvt, hat es ein treues Herz mir zugesendet." Das Bild, in dem er die Untreue Octavios schildert, trifft in Wirklichkeit ganz genau, ohne daß er es ahnt, auf den falschen Freund Buttler zu: „in dem Augenblick, da liebevoll vertrauend meine Brust an seiner schlägt, ersieht er sich den Vorteil, sticht das Messer mir listig lauernd, langsam in das Herz." Die Erregung Wallensteins erleichtert Buttler seine Verstellung; seine Antworten sind militärisch kurz. — Ein neues Schriftstück, ein Brief des Grafen Kinsky aus Prag, das sechste in der bekannten Reihe (vgl. oben S. 328), hat bereits entscheidend in die Handlung eingegriffen — es ist die Ursache der großen Bewegung im Lager geworden, vgl. oben zum 7. Auftr. — und wird nun das Mittel, den dritten Schlag zu verkünden, der (eine Steigerung) als ein dreifacher sich erweist: Prag ist verloren; alle Regimenter haben dem Kaiser neu gehuldigt; Terzky, Illo, Wallenstein sind geächtet. Bezeichnend ist die Art der Mitteilung durch Buttler. Nur zögernd, scheinbar aus Mitleid mit Wallenstein, läßt er sich entreißen, was er über die Vorgänge im Lager weiß; dabei weidet er sich an dem Eindruck auf Wallenstein, bis er am Ende dann „das Schlimmste" mit einem Male wie einen Donnerschlag über Wallenstein und die Seinen hereinbrechen läßt. Der Katalog der Regimenter hier ist Gegenstück zu der Aufzählung Buttlers P. I, 2, vgl. oben S. 264. Der Abfall der Regimenter bedeutet anscheinend völlige Vernichtung der Macht Wallensteins, die Acht die Vernichtung auch seiner Person. Das Spiel scheint aus zu sein (vgl. die Verwendung dieses Mittels bei Lessing, Bd. I des Wegweisers. S. 123, 129): da zeigt das abschließende Schlußwort Wallensteins, daß dieser Schlag ihn nicht so gebrochen hat, wie vorher die Kunde vom Verrat Octavios (A. 8 Schl.), daß vielmehr, was zuvor etwa von Schwachheit über ihn Herr geworden war, nun völlig verschwunden ist. — Obwohl äußerlich vernichtet, tritt er nun mit einem Schlage innerlich geheilt, mit freier Brust, hellem Geist, festem Willen und ganz sich selbst wiedergegeben in der Vollkraft einer Heldenpersönlichkeit und in dem Vollgefühl seiner Heldengröße den Schicksalsmächten entgegen. Das Spiel ist nur anscheinend aus. In Wahrheit beginnt es von neuem als ein letzter großer Kampf um Sein und Nichtsein. — „Notwendigkeit ist da"; das Wort Illos P. III, 1: „Die Wahl ist's, die ihm schwer wird; drängt die Not, dann kommt ihm seine Stärke, seine Klarheit", erfüllt sich, freilich in anderer Weise, als diese niederen Geister sich gedacht und geplant hatten. Aus der Absicht verwegener Selbsthilfe ist die Notwendigkeit verzweifelter Notwehr geworden.

Ergebnis: Die Szenengruppe enthält eine einzige große Peripetie, aber in planvollem Aufbau: drei in deutlicher Steigerung aufeinander folgende Botschaften von schweren Schicksalsschlägen: die Kunde von dem Abfall Isolanis und sechs anderer Feldherren (5. u. 6. A.), die Nachricht von dem Verrat Octavios (8. A.), die Botschaft von dem Verlust Prags und dem Abfall der meisten Regimenter (10. A.); da-

zwischen liegen zwei Momente der Besinnung im 7. und 9. Auftritt; endlich folgt ein abschließendes Wort Wallensteins, ein Ausdruck seiner sittlichen Erhebung über die ihn mit Vernichtung bedrohenden Schläge (10. A., Schl.).

III. Szenengruppe: 11. und 12. Auftritt.

11. Auftritt: Die Gräfin Terzky unter der Wirkung der im 9. Auftritt empfangenen Aufklärung. Ankündigung der sie ereilenden Nemesis. Sie nimmt in ihrer „fürchterlichen Angst" voraus, was ihrer Ehrsucht als unerträgliches Los erscheinen mußte: „wenn er zu dem Schweden mit leerer Hand als Flüchtling müßte kommen... wenn wir von Land zu Lande wie der Pfalzgraf müßten wandern, ein schmählich Denkmal der gefallnen Größe". Der Pfalzgraf ist der ehemalige Winterkönig Friedrich V. von der Pfalz; er starb 1632 nach einem unruhigen Wanderleben in Mainz. — Ihr Bekenntnis: „Ich trüg's nicht, so gesunken ihn zu sehen", bereitet uns darauf vor, daß sie schließlich im Notfall durch freiwilligen Tod einem unerträglichen Geschick zu entrinnen suchen wird.

12. Auftritt: Gräfin, Herzogin und Thekla. Die Enthüllung des „schrecklichen Geheimnisses" vor der Herzogin. Diese Enthüllung faßt die Nachrichten von den drei Schlägen, welche vorher in Zwischenräumen aufeinander folgten, in eine erschütternde Botschaft und einen vernichtenden Schlag zusammen. Die klassische Fassung dieser Botschaft in ihrer allessagenden Kürze erinnert an antike Muster derartiger Botenberichte; vgl. den Bericht des Antilochos an Achill, Ilias XVIII, 20, 21. Dabei hebt sich die überragende Willens- und Geistesstärke der Gräfin doppelt stark von der zarten Weichheit der beiden andern Frauen ab. In ihrer energischen Zusammenraffung und Wiederaufrichtung zeigt sie sich als eine Geistesverwandte Wallensteins: „Nicht Zeit ist jetzt, der Schwäche nachzugeben, Mut ist uns not und ein gefaßter Geist usw."

Ergebnis: Eindruck des Umschlags auf die Frauen. Die Gräfin faßt die Dinge scharf ins Auge, wappnet sich für das Schlimmste, aber verliert den Mut nicht; die Herzogin bricht bei der Eröffnung der bisher verheimlichten Wirklichkeit zusammen; Thekla nimmt gar keine Stellung, sondern geht auf in Sorge für die Mutter.

IV. Szenengruppe: 13.—16. Auftritt.

13. Auftritt: Wallenstein im Harnisch, zum Zeichen, daß der große Waffengang begonnen hat. Monolog Wallensteins, Seitenstück zu T. I, 4. Aber während wir dort die innere Einkehr des in schwerer Krise unsicher nach Klarheit ringenden Mannes belauschen, sind wir hier Zeuge, wie er ungebrochenen Mutes im klaren Bewußtsein seiner schöpferischen Kraft in den unvermeidlichen Kampf hineinschreitet.

Gedankenführung: Ausgangspunkt ist ein Vergleich seiner gegenwärtigen Lage mit der nach seinem ersten Sturze (1630): „Fast bin ich so verlassen, als ich einst vom Regensburger Fürstentage heimging . . .

da hatt' ich nichts mehr als mich selbst usw." Damals hat es sich gezeigt, daß er, der einzelne, mehr wert war als ein ganzes Heer. Stolz vergegenwärtigt er sich die Folgeereignisse, die wachsende Not des Kaisers, bis er aufstand „mit dem Schöpfungswort" und „in die hohlen Läger Menschen" sammelte. Auf die bewährte Anziehungskraft seines Namens vertraut er auch jetzt im Kampfe gegen den Kaiser. Ergebnis: „Noch fühl ich mich denselben, der ich war! Es ist der Geist, der sich den Körper baut und Friedland wird sein Lager um sich füllen." Er fühlt sich seinen Gegnern überlegen in seiner hinreißenden Gewalt über die Massen.

Mit dieser frohen Zuversicht äußert er sich auch gegenüber den eintretenden Vertrauten. Zusammenstellung seiner Streitkräfte: „Fünf Regimenter Terzkys sind noch unser und Buttlers wackre Scharen — morgen stößt ein Heer zu uns von sechzehntausend Schweden." Er hat ein scheinbares Recht zu sagen: „Wir sind noch nicht zu Boden." Die ihm zur Verfügung stehende Macht ist immer noch stattlich, und sein Feldherrngeist wird weiter Rat schaffen. Aber die eben gegebene Zusammenstellung verrät auch sogleich dem Hörer den Fehler in der Rechnung Wallensteins: das ist sein verhängnisvoller Irrtum hinsichtlich der Treue Buttlers.

14. Auftritt: Wallenstein mit seinen beiden Vertrauten; Neumann. Ankündigung der „zehn Küraſſiere von Pappenheim", die als Abordnung im Namen des Regiments bei Wallenstein um Gehör bitten. Steigerung der Hoffnungen Wallensteins, Aussicht auf eine weitere Vermehrung der eben geschilderten Streitkräfte: „davon erwart ich etwas. Gebet acht, sie zweifeln noch und sind noch zu gewinnen."

15. Auftritt: Wallenstein mit Terzky und Illo; dazu die zehn Küraſſiere. Bestätigung von Wallensteins Vermutung über die Beweggründe der Küraſſiere; weitere Steigerung der günstigen Aussichten. — Mit dem Pappenheimschen Küraſſierregiment und seiner Ausnahmestellung im Heere hat uns bereits L. 11 bekannt gemacht. Ihr idealer Vertreter war der erste Küraſſier und vornehmlich sein Werk die Anregung zu dem Promemoria. Jetzt ist ihr Erscheinen ein Vorspiel für das spätere ihres Führers Max, vgl. die folgende Szenengruppe. An Stelle der Absendung eines Schriftstücks tritt hier eine persönliche Abordnung. Man hätte als Sprecher derselben jenen ersten Küraſſier erwarten können; doch jener hatte „seine Herkunft nie können erfahren" (L. 11), dieser wird von Wallenstein als Mercy aus Brügge in Flandern wiedererkannt; auch wurden die Abgeordneten nicht gewählt, sondern „jedwede Fahne zog ihren Mann durchs Los".

Gang der Handlung: Der Eingang ist ein Kabinettstück glücklicher Erfindung und feinster Durchführung: eine captatio benevolentiae Wallensteins, aber im großen Stil eines geborenen Feldherrn, der auch sonst seinen Soldaten persönlich näher zu treten liebt und versteht. Der kleine Irrtum Wallensteins betreffend die beiden Brüder Risbeck von Köln und die sofortige Berichtigung durch den Feldherrn selbst lassen das wunderbare Gedächtnis desselben, sowie seine Gabe, die Gemüter zu gewinnen, nur noch

deutlicher heraustreten. Was den Feldherrn und die Soldaten innerlich verbindet, sind die Erinnerungen an gemeinsame große Waffentaten. Diese Taten nach den damit verbundenen Einzelzügen machen die Träger dieser Abordnung zu charaktervollen Typen und zeigen, welche Helden diese Truppe in sich schließt. Aber auch hierbei tritt der Riß, der durch die Reihen des Heeres geht, zutage: einer der drei Brüder (ein Heldengeschlecht) gehört zu den von Wallenstein Abtrünnigen. — Die Botschaft des Gefreiten ist wohlüberlegt — das zeigt die wörtliche Wiederholung des Anfangs der Rede —, der Bedeutung der Sache und des Augenblicks entsprechend, aber sonst durchaus volksmäßig gehalten, ein Ausdruck schlichten Denkens, treuherziger Gesinnung, warmer Zuneigung zur Person des Feldherrn, aber auch eines selbständigen Urteils und fester sittlicher Grundsätze, der idealeren Auffassung gemäß, welche diese Truppe nach der schon im Lager gegebenen Charakteristik (s. oben S. 230 f.) vor den anderen auszeichnet. Wiederum bestimmt ein Schriftstück, das siebente in der bekannten Reihe, die Bewegung der Handlung: „Ein kaiserlicher Brief" hat die Truppen von dem Verrat des Feldherrn unterrichtet. Aber während die andern Regimenter daraufhin sofort ihre Entscheidung getroffen, haben die Pappenheimer ihre Zweifel: „Wir glaubens nicht, daß du ein Feind und Landsverräter bist, wir haltens bloß für Lug und Trug und spanische Erfindung." „Kein fremder Mund" soll sich zwischen sie und ihren Führer schieben, sondern von Person zu Person, wie es ihrem besonderen Vertrauensverhältnis zu Wallenstein entspricht, wollen sie Klarheit und Entscheidung suchen. Zeugnis für die Verehrung, die Wallenstein bei den guten Truppen genießt: „du bist immer wahr mit uns gewesen, das höchste Zutraun haben wir zu dir". Seitenstück zu der von Max gegebenen Charakteristik Wallensteins P. III, 5. Inhalt der Botschaft: sie wollen Wallenstein beistehn und ihn schützen bei seinem guten Recht, gegen jeden, solange er gesonnen ist, „Österreichs rechtschaffner Feldhauptmann zu sein"; wenn er sie aber zum Feind „treuloser Weise hinüberführen" wolle, so könnten sie ihm keine Gefolgschaft mehr leisten und müßten ihn verlassen. Damit ist die Entscheidung abhängig gemacht von Wallensteins Treueverhältnis zum Kaiser: entweder Treue um Treue oder Untreue für Untreue. Was die Kürassiere wissen wollen, ist, ob Wallenstein ein Verräter am Kaiser ist oder nicht. Auf diese Frage verlangen sie eine einfache kurze Antwort („Sprich ja oder nein"), und je mehr Wallenstein sich bemüht, dieser klaren Antwort auszuweichen, um so bestimmter und dringender werden sie mit ihrem Verlangen; vgl. V. 1910 ff. „Sprich nur ein Wort, daß es Verrat nicht sei, worauf du sinnst" und V. 1970 ff.: „du willst den Kaiser nicht verraten? willst uns nicht schwedisch machen? sieh, das ist's allein, was wir von dir verlangen zu erfahren." — Einer derartigen Frage gegenüber ist die Stellung Wallensteins eine schwache und wenig Erfolg verheißende. Es erfüllt sich, was er T. I, 5 Ende in seinem Monolog geahnt hatte; die sittliche Macht des Treuegefühls steht wie ein Riese gegen ihn auf, und ohnmächtig kämpft er dagegen an. Wallen-

steins Antwort wird zu einer einzigen captatio benevolentiae, welche um das in ehrlicher Geradheit geforderte Ja oder Nein sich künstlich herumwindet, das Verhältnis umkehrend und Wahres mit Falschem mischend, sich selbst als den Verratenen darstellt, endlich, indem er sich offen und wahr den Kürassieren gegenüber zu geben wünscht, an den Schweden, den neu gewonnenen Bundesgenossen, zum Verräter wird: „Ihr scheint mir's wert vor andern, daß ich ein traulich Wörtlein zu euch rede — usw." „Was geht der Schwed' mich an? ich hass' ihn wie den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn bald über seine Ostsee heimzujagen." Daß dies seine wahre Herzensmeinung war, beweist P. II, 5. Die begeisterte Hinweisung auf die gemeinsamen großen Waffentaten, welche der Beweisführung episodisch, aber in epischer Breite — sie ist ein Muster klassischer Schilderung — eingefügt wird, ist ein anderes auf den treuen Sinn des einfachen Mannes klug berechnetes Mittel. Schon hat es den Anschein, als gelänge es Wallenstein durch seine listige Beredsamkeit die sittlichen Bedenken der Soldaten zu zerstreuen, die Schwankenden, wie er im vorhergehenden Auftritt angekündigt hatte, zu gewinnen und zur Mitwirkung an seinem großen politischen Spiele mit fortzureißen. Schon glaubt er selbst gewonnenes Spiel zu haben und versteigt sich zu selbstbewußter Verkündigung seiner weltgeschichtlichen Sendung: „Ich fühl's, daß ich der Mann des Schicksals bin usw." So fallen Höhepunkt und Ende des Auftritts hier genau zusammen.

16. Auftritt: Buttler zu den Vorigen. Jäher Umschwung. Es beginnt eine zweite Reihe von Schicksalsschlägen; sie fallen diesmal hernieder nicht nur in Ankündigungen und Botschaften, wie die Schläge der ersten Reihe (A. 5—10), sondern sie werden erlebt in persönlicher Erfahrung. Buttler als der „böse Dämon" Wallensteins meldet den offenen Aufruhr der Terzkyschen Regimenter. Sein Hereinstürmen und seine ganze Art der Mitteilung sind offenbar von ihm auf die Kürassiere berechnet; er ist über den Zweck der Abordnung unterrichtet und handelt in der Absicht, den Anschluß der Pappenheimer an Wallenstein und damit einen weiteren Machtzuwachs des Gehaßten zu verhindern. So setzt er als Vertreter des Gegenspiels erfolgreich die geheime Arbeit Octavios fort. Die Meldung Buttlers ist für die Kürassiere entscheidend; der Verrat Wallensteins am Kaiser liegt danach offen zutage. Es ist sehr wirkungsvoll, wie sie ohne ein weiteres Wort des Abschieds das Zimmer verlassen, darin liegt die schärfste Verurteilung Wallensteins. Der an Illo gegebene Auftrag, ihnen nachzugehen und sie zurückzubringen, hat danach von vornherein keine Aussicht auf Erfolg. Dadurch wird lediglich Illos Meldung über die neue Forderung der Pappenheimer im nächsten Auftritt vorbereitet. Anderseits erinnert der Auftrag die Leser wieder daran, daß in den beiden letzten Auftritten auch Terzky und Illo auf der Bühne anwesend waren; sie haben sich in beiden Auftritten durchaus passiv verhalten und nicht ein einziges Mal das Wort ergriffen.

Ergebnis: Wallensteins zuversichtliches Ankämpfen gegen sein Ge-

schick und seine kluge Ausnutzung der ersten sich bietenden Gelegenheit (der Abordnung der Kürassiere) führen scheinbar eine Wendung zu seinen Gunsten herbei, doch gelingt es der Gegenpartei (Buttler) durch rechtzeitiges Dazwischentreten den Erfolg zu vereiteln. Weitere Schwächung Wallensteins: Abfall seiner besten Truppe, der Pappenheimer; Niedergeschlagenheit über den persönlichen Mißerfolg.

V. Szenengruppe: 17.—23. Auftritt.

17. Auftritt: Wallenstein im Kreise der Seinen. — Die am Ende des vorigen Auftritts eingetretene Niedergeschlagenheit greift zunächst weiter um sich (Gräfin: „ist alles denn verloren?" — Terzky: „alles"), weicht aber allmählich wieder einer hoffnungsreicheren Auffassung. Entscheidend dafür wird das Verhalten Maxens. Man glaubt zunächst, er sei „mit seinem Vater über zu dem Kaiser". Da bringt Illos Meldung (vgl. oben S. 343) die Wendung: „das ganze Korps der Pappenheimer ist im Anzug. Sie verlangen ihren Oberst, den Max, zurück, er sei hier auf dem Schloß usw." Diese Meldung dient vor allem als Vorbereitung auf Maxens baldiges Erscheinen. Sofort erwacht bei Wallenstein wie bei der Gräfin aus verschiedenen Gründen die neue Hoffnung, den wichtigen Unterführer für die halbverlorene Sache zurückzugewinnen. Grund Wallensteins: sein persönliches Freundschaftsverhältnis zu Max („o mein wahrsagend Herz usw."); Grund der Gräfin: Maxens Liebe zu Thekla. Zugleich aber kündigt Illos Meldung das bevorstehende Eingreifen der Pappenheimer in den Konflikt an; das Regiment scheint entschlossen zu offener Meuterei überzugehen und mit dem Schwerte in der Hand sich an der folgenden Handlung zu beteiligen: „wenn du ihn nicht losgäbst, werde man ihn mit dem Schwerte zu befreien wissen". Doch wird diese Ankündigung zunächst wenig beachtet und tritt hinter der auf Max gesetzten Hoffnung zurück. Endlich ist der Auftritt noch in einem dritten, wenn auch nebensächlicheren Punkte Vorbereitung des Kommenden: Wallenstein gibt Anweisungen für die rasche Abreise der Frauen. Gegensatz zu den wiederholten Hinweisen auf die Ankunft der Frauen in den ersten Aufzügen der Piccolomini, Ergänzung der oben im 4. Auftritt gegebenen Anordnungen über die Reise nach Holland und kein Widerspruch dazu. Holland war offenbar das letzte Ziel. „Der Scherffenberg kann mit, er ist uns treu"; gemeint ist offenbar Gottfried von Scherffenberg, damals Wallensteins Oberhofmeister. Er entstammte einer Wallenstein sehr treuen Familie. „Nach Eger bringt er sie, wir folgen nach." Erste Ankündigung von Wallensteins eigenem Aufbruch; über das weitere vgl. unten 23. Auftritt.

18. Auftritt: Max zu den Vorigen. — Das Liebesleben und das große politische gehen hier ineinander über. Von dem ersteren geht die Handlung dieser Szene aus. Max erscheint, um Abschied zu nehmen, nicht von Wallenstein, sondern von der Geliebten. Die Handlung führt dahin, daß er seine Neigung offen vor aller Welt, auch vor dem Vater seiner Ge-

liebten erklärt, aber nicht, damit er um sie werbe, sondern damit er von ihr selbst gerechtfertigt werde, wenn er, obwohl treu, sich nun von ihr scheidet. Die Handlung wird ferner zu einem Wiedersehen zwischen Max und Wallenstein nach der stummen Trennung in T. II, 2; der damals mit stummem Schmerz abschließende Konflikt wird erneuert und nun zu einem offenen, der zunächst sogar die Sicherheit Maxens bedroht, so daß das Eingreifen der Pappenheimer zum Schutz ihres Führers im folgenden Auftritt gerechtfertigt erscheint. Ursache ist die Enttäuschung Wallensteins über den Grund von Maxens Kommen (s. o. S. 344) und dessen offene Absage: „nicht du bist's, den ich hier gesucht. Dich sollten meine Augen nicht mehr schauen". Im ersten Zorne antwortet Wallenstein mit Drohungen: „du sollst nicht umsonst in meine Macht gegeben sein usw." Aber er mäßigt sich bald und zieht nicht ohne Berechnung andere Saiten auf. Auf die Anklage, die Max gegen Wallenstein erhebt, daß jener nur des eigenen Herzens wildem Triebe folgend gleichgültig das Glück der Seinen in den Staub trete, folgt die aus einem tiefen Gemütsleben und wunden Herzen Wallensteins hervorbrechende Anklage Octavios. Sie erinnert den Sohn an das schwere Unrecht auch des Vaters; unter dem Eindruck dieser Klage wandelt sich auch Maxens Anklage in eine rührende Klage, daß der Väter Doppelschuld und Freveltat sie, die nichts verschuldet, gräßlich umstricke, und daß der Väter unversöhnter Haß auch sie, die Liebenden, zerreißend scheide. Diese Klage wiederum rührt das Herz Wallensteins; die Gefühle des alten, zuvor nie gestörten Treuverhältnisses brechen hindurch, und die leidenschaftliche Sprache des feindlichen Parteigegensatzes wandelt sich in die natürliche Sprache reiner Menschlichkeit. Die alte Liebe wirbt, ihr altes Recht geltend machend, in rührender Bitte um das Herz dessen, der ein „Kind war des Hauses", und beruft sich auf die ungeschriebenen Naturgesetze der Treue und der Pietät. Der Gewaltige findet hier hinreißende, eindringliche Worte von schlichter Herzlichkeit: „Geh nicht von mir, Max! . . . Dich hab ich geliebt, mein Herz, mich selber hab ich dir gegeben, — Max! Du kannst mich nicht verlassen! . . . Ein Liebesnetz hab ich um dich gesponnen usw." Es wird ein Motiv von großer psychologischer Feinheit, daß derselbe Wallenstein, dessen ganzes Unternehmen sich auf Treubruch und Verrat stützen will, jetzt so eindringlich um Treue und Pietät werben muß, damit das Gelingen seines Unternehmens gesichert werde. Sodann ist offenbar des Dichters Absicht, uns die volle Schwere des harten Konfliktes fühlbar zu machen, in welchen Max sich hineinverstrickt sieht, wenn er, zwischen den Vater und den väterlichen Freund gestellt, die Stimme der Natur, des Herzens nach beiden Seiten übertäuben soll, beide anklagen muß, die Liebe der Pflicht zum Opfer zu bringen genötigt wird und eine dreifache Trennung — vom Vater, vom väterlichen Freunde und von der Geliebten — innerlich durchzukämpfen hat. Schon wird er schwankend, schon hat es den Anschein, als ob es Wallensteins meisterhafter Beredsamkeit gelingen könnte, seine Gewissensbedenken („Mein Eid — die Pflicht —") zum

Schweigen zu bringen, da kommt im Moment höchster Spannung genau wie in der vorigen Szenengruppe (Auftritt 15) eine unvermutete Störung von außen und vernichtet Wallensteins Werk wieder.

Einzelnes: V. 2143 „Sieh, als man dich im Pragschen Winterlager ins Zelt mir brachte, einen zarten Knaben usw." Bezieht sich auf die Schlacht am Weißen Berge bei Prag 8. November 1620; Wallenstein kämpfte als Oberst mit. Die Stelle gibt einen Anhalt darüber, wie alt etwa sich der Dichter den Max Piccolomini gedacht hat. Wenn Max 1620 ein zarter Knabe war, so kann er 1634, also 14 Jahre später, nicht älter als 25 bis 30 Jahre gewesen sein.

19. *Auftritt*: Vorige; Neumann. — Neumann meldet in Anknüpfung an das im 17. Auftritt von Illo Mitgeteilte einen *weiteren Schritt* der *Meuterer*: „die Pappenheimschen sind abgesessen und rücken zu Fuß an; sie sind entschlossen, den Degen in der Hand das Haus zu stürmen, den Grafen wollen sie befreien." *Wirkung auf Max*: Er wird durch die bewährte Treue der ihm anvertrauten Soldaten in stärkster Weise an seine Pflicht gemahnt, doch ist diese Wirkung ein rein innerlicher Vorgang und tritt erst im folgenden Auftritt deutlich heraus. Hier steht im Vordergrund die *Wirkung* des Aufruhrs auf *Wallenstein*. Er fühlt sich durch den Versuch der meuterischen Truppen, ihm mit dem Schwerte Vorschriften zu machen, in seiner Feldherrnehre gekränkt, trifft die nötigen Vorsichtsmaßregeln zum Empfang der Meuterer („mit Kettenkugeln will ich sie empfangen") und setzt ihrem Ansinnen den Befehl entgegen, sie sollten „in der Ordnung schweigend warten", was ihm gefallen werde zu tun. Davon geht er nicht ab, auch als Illo weitere Aufruhrhandlungen meldet („aufs Rathaus steigen sie ... sie richten Kanonen aufs Haus ... sie machen Anstalt, uns zu beschießen") und lehnt Maxens Anerbieten, zwischen ihm und den Truppen zu vermitteln („laß mich hinunter, sie bedeuten"), schroff ab.

20. *Auftritt*: Vorige ohne Neumann; Terzky kommt zurück. — Weitere *Verschärfung des Konfliktes* zwischen Wallenstein und den kaiserlichen Truppen. Die eigentliche Ursache des Konfliktes, die Herausgabe Maxens, tritt dahinter immer mehr zurück. Terzkys Meldung vom Kampfeseifer seiner Regimenter und Illos Wunsch, „hier in Pilsen die Empörung zu enden", machen einen blutigen Zusammenstoß immer wahrscheinlicher, und fast scheint es, als ob auch Wallenstein, obwohl er die schlimmen Folgen ins Auge faßt, nicht abgeneigt sei. Aber sein Anerbieten an Max „Willst du mit mir den Gang versuchen? ... Führe sie zum Kampf usw." ist schwerlich ehrlich gemeint, sondern nur ein Fühler, wie sich Max unter diesen Umständen stellen wird, und zugleich ein letztes Druckmittel auf den noch Schwankenden. Aber Max besteht die Probe. Er beruft sich auf das seinem Vater T. II, 7 gegebene Wort: („die Regimenter, die mir anvertraut sind, dem Kaiser treu hinwegzuführen, hab ich gelobt; dies will ich halten oder sterben"). Anderseits lehnte er auch den ihm angesonnenen kriegerischen Austrag ab: „ich fechte nicht gegen

dich, wenn ich's vermeiden kann." Diese klare Rede ist der beste Beweis dafür, daß er das im 18. Auftritt verlorene Gleichgewicht der Seele im Kampf der Pflichten wieder gewonnen hat. Des weiteren enthebt ihn die Ermordung von Wallensteins Abgesandten Neumann durch die Tiefenbacher. Diese neue Tat der Meuterer erregt Wallenstein begreiflicherweise aufs höchste, denn sie zeigt ihm, daß seine Gewalt über die Truppen tatsächlich dahin ist. Aber er kann sich in diese neue Tatsache nicht ruhig fügen und unternimmt einen letzten Versuch, die Truppen durch sein persönliches Erscheinen zum Gehorsam zurückzuführen: „Sie sollen mein Antlitz sehen, meine Stimme hören — sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?" Sein Glaube an seine oft bewährte Macht über die Massen läßt ihn noch in letzter Stunde auf einen Erfolg hoffen: „ich zeige mich vom Altan dem Rebellenheer, und schnell bezähmt, gebt acht, kehrt der empörte Sinn ins alte Bette des Gehorsams wieder." Indem er sich mit den Offizieren entfernt und Max allein bei den Damen zurückläßt, wird Raum gewonnen für eine letzte Aussprache der Liebenden im nächsten Auftritt. — Einzelnes: Die Ermordung des Rittmeisters Neumann wie der ganze Aufstand in Pilsen ist dichterische Erfindung; Neumann gehörte allerdings zu den Wallenstein treu ergebenen Offizieren und wurde mit Terzky, Kinsky und Illo zusammen auf dem Bankett in Eger ermordet, seine Leiche auf besonderen Befehl des Kaisers unter dem Galgen begraben.

21. Auftritt: Max und die drei Frauen. — Aussprache des Liebespaars; eine Episode in der großen Handlung und dementsprechend ohne Einfluß auf das folgende, da Maxens Stellung zu Wallenstein durch die Erklärung in dem vorausgegangenen Auftritt klargelegt ist. Anderseits aber ist der vorliegende Auftritt aufs festeste in dem allgemeinen Zusammenhang verankert, da bereits zweimal, T. II, 7 und III, 18, vordeutende Hinweise darauf gegeben sind und an letzter Stelle ausdrücklich die Aussprache mit Thekla als der alleinige Zweck von Maxens Kommen bezeichnet wird („ich hab es nur mit ihr allein zu tun. Hier will ich von diesem Herzen freigesprochen sein"). Danach ist dieser Auftritt hinsichtlich der Liebeshandlung sogar Mittel- und Höhepunkt dieser ganzen Szenengruppe. — In gewissem Sinne ist der Auftritt ein Seitenstück zu T. I, 7. Wie dort Wallenstein aus dem Munde der Gräfin das entscheidende Wort empfängt, so hier Max aus dem Theklas. Beidemale sind schwere seelische Kämpfe des Mannes dieser Entscheidung vorausgegangen. Beidemal bringt die Entscheidung, wenn sie auch scheinbar auf einen weiblichen Zuspruch von außen erfolgt, nur das innerste seelische Verlangen des Mannes zur Erfüllung nach dem Worte Wallensteins T. I, 7: „Geschehe denn, was muß. Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz in uns ist sein gebietrischer Vollzieher." Beidemal sind also die Frauen nur die Künderinnen dieser Stimme des Herzens; wie die Gräfin Wallensteins böser Engel, so ist Thekla Maxens guter. — Das Ganze ist ein letzter Moment der Be-

sinnung für Max, der noch einmal zusammenfassend die ganze Lage vergegenwärtigt als eine verzweiflungsvolle, in welcher jede Entscheidung zu einer Verschuldung führen muß. Zugleich erhalten wir einen Einblick in den verzweiflungsvollen, innerlich zerrissenen Seelenzustand, der nach der festen, eine volle und klare Entscheidung des Willens bekundenden Erklärung im vorhergehenden Auftritt zuerst überrascht, aber begreiflich wird, wenn wir bedenken, daß es sich eben jetzt für ihn um das letzte schwerste Opfer handelt, um die Trennung von der Geliebten. Das Herz in ihm empört sich: „es erheben zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust"; und schon gibt er dem Vater recht, der ihn T. II, 7 warnte, nicht zu viel auf das eigne Herz zu vertrauen. Da wird es verständlich, daß er in dieser äußersten Not, ähnlich wie Goethes Iphigenie V, 2, das Verlangen hat, „das Recht, das unverfälschte, am reinen Lichtquell mit der reinen Hand", d. i. aus göttlicher Eingebung, zu schöpfen, und wie Iphigenie seine Seele zu retten aus furchtbarster Gewissensnot. Nicht dem Max als dem Träger des Heldentums, sondern als dem Träger tiefsten Leides gilt diese Ausführung des Dichters, aber seine Heldengestalt verliert nicht durch solche Verbindung, sie wird nur unserem Herzen dadurch menschlich näher gebracht. — Max findet den erlösenden Ausweg, sich an die reine, hohe Seele der Geliebten zu wenden, deren Liebe einem „unglückselig Schuldigen" nimmer werde angehören können, um von ihrem Gefühl („sag, wie du's fühlst") die Entscheidung zu empfangen. Was von der Iphigenie gilt, daß die Wahrheit ihrer hohen Seele helfend eintritt, wo „Gewalt und List der Männer" anscheinend unlösbare Wirren geschaffen hatten, das erwartet Max hier von der Geliebten. Wie vor dem Beichtiger und Gewissensrat legt er vor ihr eingehend seine ganze seelische Notlage, seinen Gewissenskonflikt dar: die Entscheidung zwischen Pflicht und Liebe, zwischen Treubruch hier und Treubruch dort, die verlockende Möglichkeit, die an Wallenstein begangene Schuld seines Vaters Octavio sühnen zu können, eine Möglichkeit, welche doch wiederum eine andere Schuld, die Untreue gegen den Kaiser, in sich schließt. „Leg alles, alles in die Wage und laß dein Herz entscheiden." Und Theklas Herz, „das unfehlbare, heilig reine", entscheidet im Sinne des Rechtes und Gewissens: „Folge deinem ersten Gefühl . . . geh und erfülle deine Pflicht." Damit nicht Reue über Pflichtvergessenheit den Seelenfrieden des Geliebten störe, bringt sie sich selbst, ihr Glück und das Glück ihres Vaters zum Opfer. Damit wächst sie selbst zu einer Heldin heran. Ihre Entscheidung ist eine unbewußte Antwort auf Wallensteins Entscheidung im 4. Auftritt; wie dort der Herzog unväterlich das Glück seines Kindes seinem Ehrgeiz zum Opfer zu bringen gewillt war, so wird sein Glück jetzt ungeachtet den Ermahnungen der Gräfin von der Tochter dem Geliebten aufgeopfert. — Ihr düsteres Schlußwort setzt die Prophezeiungen P. III, 9 fort; zusammengenommen mit der Hoffnungslosigkeit der Herzogin am Eingang des Auftritts („Hoffnung! Ich habe keine") verrät es die verzweifelte todestraurige Stimmung der beiden herzoglichen Frauen: „auf unserem

Haupte liegt der Fluch des Himmels, es ist dem Untergang geweiht." Ahnungsvolle Ankündigung einer nahe bevorstehenden Entscheidung ihres eignen Loses („mein Schicksal wird bald entschieden sein"). — Nach der Aussprache folgt eine kurze Pause; während die Liebenden ihre Einmütigkeit in stummer Umarmung bezeugen, ertönt „ein lautes wildes langverhallendes Geschrei: ‚Vivat Ferdinandus'", das zum folgenden Auftritt überleitet.

22. Auftritt: Terzky zu den Vorigen. Er bereitet auf das Wiedererscheinen Wallensteins vor und meldet in kurzen Worten das Ergebnis der unsichtbaren Handlung, die sich während des 21. Auftritts hinter der Bühne auf dem Altan und vor dem Schloß abgespielt hat. Die Verhandlungen mit den Rebellen sind gescheitert: „man ließ ihn nicht einmal zu Worte kommen. Als er zu reden anfing, fielen sie mit kriegerischem Spiel betäubend ein." Dieser Zusammenbruch seiner Feldherrnautorität ist der letzte von den schweren Schicksalsschlägen, die in langer Reihe den Herzog im Verlauf dieses Aufzugs treffen. Der Schlag ist um so vernichtender, als er eine persönliche Demütigung in voller Öffentlichkeit bedeutet. Die Kunst des Dichters, die unsichtbare Handlung durch Aufdeckung ihrer Wirkung zu verlebendigen, erreicht erst im folgenden Auftritt ihren Höhepunkt. Vgl. W. Henke, Die Gruppe des Laokoon oder über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung, Leipzig und Heidelberg 1862, S. 64 ff.: „Er ist weggegangen, und auf der Bühne bleiben nur Max und Thekla, deren Losreißung voneinander, wie ihre ganze Geschichte, symbolisch das Furchtbarste abspiegelt, was eben jetzt der Hauptheld erleidet. Jetzt steht er auf dem Balkon, und die Truppen geben nichts auf seinen Anblick. Das ist das Entscheidende, womit sein ganzes Streben zum unendlichen Stillstand kommt. . . . Er steht bewegungslos, erstarrt in einem Seufzer, in dessen unendlicher Tiefe Vergangenheit und Zukunft vor seinem inneren Auge versinkt . . . Gleich darauf tritt er wieder auf, nachdem man gehört hat, was geschehen ist. Er redet nicht mehr zu Max. Er äußert keinen mutigen Willen mehr. In tonlos lakonischen Befehlen läßt er gleichsam nur noch automatisch handelnd das Unabänderliche sich vollziehen. Auf diese Krisis hat alles Frühere hingearbeitet von dem verhängnisvollen Entschlusse an, der Wallensteins Abfall besiegelt und seine Truppen von ihm trennt; aus ihr fließt alles Folgende usw."

23. Auftritt: Wallenstein mit Illo und Buttler zu den Vorigen; später Kürassiere. — Abschlußszene des Ganzen, vom Dichter in wirkungsvoller Weise zu einem schrillen Ausklang der vielen Unstimmigkeiten gestaltet. Der Auftritt ist zweiteilig. Zunächst steht Wallenstein im Vordergrund: wir sehen die Wirkung des eben Erlebten (vgl. zum 22. A.), das Schauspiel einer niedergebrochenen Heldengröße. In militärischer Kürze erteilt er die letzten Anordnungen für den Aufbruch. Bedeutsam für das Folgende wird vor allem der Befehl an Buttler: „der Kommandant zu Eger ist euer Freund und Landsmann . . . er soll bereit sein, uns morgen in die Festung einzunehmen. Ihr folgt uns selbst mit euerm

Regiment." So liefert sich Wallenstein selbst in die Hände seines Todfeindes. — Dann trennt er die Liebenden, aber während er vorher Terzky und Buttler mit Namen aufgerufen hat, vermeidet er das bei Max. Sein Befehl „scheidet" gilt beiden Liebenden gemeinsam, Max persönlich würdigt er überhaupt keines Wortes und zeigt ihm im folgenden nur eine stumme Nichtachtung. — Im zweiten Teil beherrscht Max ausschließlich die Szene. Es ist sein Abschied von dem, was ihm im Leben lieb und teuer war, von Wallenstein und seiner Familie, ein Seitenstück zu dem Abschied von seinem Vater T. II, 7, der zur vollen Würdigung dieser Szene hinzugenommen werden muß. Der Reichtum von Einzelmomenten aber, die Mannigfaltigkeit von Tönen, die dramatische Bewegung und Steigerung, welche sich durch die ganze Szene hindurchzieht, sowie der katastrophische Abschluß machen das hier gebotene Bild zu einem der hervorragendsten Beispiele seiner Gattung in der gesamten Literatur. Der Abschied vom Vater endete so, daß der Vater selbst nach einem versöhnenden Abschluß sucht, vgl. oben S. 330 f. Wallenstein dagegen weist grollend über des Freundes Abtrünnigkeit seine Bitte, nicht unversöhnt zu scheiden, hartnäckig zurück, in der bewußten Absicht, zu kränken (Max: „du willst den Riß, den schmerzlichen, mir schmerzlicher noch machen usw."). Von seinem Vater und seinem Hause innerlich geschieden, von der Geliebten durch den Machtspruch ihres Vaters getrennt, von Wallenstein trotz seiner flehentlichen Bitte verstoßen, von allen, die Geliebte und deren Mutter ausgenommen, mitleidlos verleugnet, sieht er sich geächtet und als ein Verräter behandelt um der Treue willen, die zu halten ihm seine Pflicht gebietet, und obwohl das Antlitz dessen, dem er die Treue nicht halten darf, ihm ein „ewig teures und verehrtes" bleibt.

Aber er kann sich nicht so rasch loslösen. Noch einmal mustert er in ängstlicher Sorge um Wallenstein dessen Umgebung. Die an Buttler gerichtete Mahnung Maxens, dem „neuen Herrn getreuer zu bleiben als dem alten", die Bitte, ihm durch Handschlag zu versprechen, das geächtete fürstliche Haupt Wallensteins vor den Mordknechten zu bewahren, die „sich den Lohn der Bluttat würden verdienen wollen", die doppelsinnige Antwort Illos: „Sucht die Verräter in eures Vaters, in des Gallas Lager, hier ist nur *einer* noch", welche Illo auf Max, wir auf Buttler deuten — alles das ist durchzogen von *tragischer Ironie*. Diese aber wirkt um so tragischer, je rührender die Fürsorge Maxens für Wallenstein erscheint, die doch im Begriff ist, diesen gerade dem gefährlichsten aller Mordknechte ahnungslos auszuliefern, je verworrener ferner und ernster die Lage und je furchtbarer der Ausblick ist auf den Ausgang sowohl Wallensteins als Maxens. — Endlich, als ihm aufs neue versagt wird, sich der einzigen, welche ihn ganz versteht, der Geliebten, zum letzten Abschied zu nähern, da faßt wildester Schmerz höchster Verzweiflung seine gramzerrissene Seele. Den Tod suchend, richtet er das Auge dahin, wo er ihn allein mit Ehren, ohne die Waffen im Blute der kaiserlichen oder Wallensteinschen Freunde zu röten, finden kann: auf den Kampf mit

den Schweden in offener Feldschlacht, und weiht sich selbst, aber auch die Getreuen, welche diesen Abschied erzwungen haben und in diese Wirren sich selbst haben hineinverstricken wollen, dem sicheren Untergang. Er selbst gibt hier über seine weiteren Absichten nur allgemeine Andeutungen; die volle Aufklärung liefert IV, 10. Es liegt in seiner Verzweiflung etwas von einer dämonischen Macht, und sein Ausruf: „Ihr reißt mich weg von meinem Glück; wohlan, der Rachegöttin weih' ich eure Seelen! Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben, wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!" ist keine rhetorische oder gar nichtssagende Phrase, sondern der furchtbarste Ernst höchster Verzweiflung und von dem Dichter sehr ernst gemeint. Denn sein Todesritt hat, wie die folgende Handlung ausweisen wird, die weitgehendsten Folgen; er zieht in das eigene Verderben nicht nur seine tausend Getreuen mit hinein, sondern führt, ohne daß er es ahnt, auch den Untergang Wallensteins selbst und der Geliebten herbei.

Ergebnis: Drei Handlungen verflechten sich in mannigfacher Weise: 1) Wallenstein — Max, 2) Wallenstein — die Meuterer, 3) Max — Thekla; erst im letzten Auftritt vereinigen sich alle drei Handlungen zu einheitlichem Geschehen. Neue Doppelniederlage Wallensteins, zugleich wirkungsvolle Steigerung zu den vorausgehenden Szenengruppen: seine Künste versagen sowohl gegenüber dem einzigen wahren Freund wie gegenüber der Masse des Heeres. — Zwischen beiden Niederlagen liegt der Abschied Maxens von Thekla, bei dem Thekla Maxens Verhalten billigt und ihn ihrer unveränderten Liebe versichert: „uns trennt das Schicksal, unsere Herzen bleiben einig". Folgen: tiefe, z. T. verbissene Niedergeschlagenheit auf seiten Wallensteins und der Seinen; Verzweiflung Maxens, der seinen Untergang in nahe Aussicht stellt.

Rückblick auf den dritten Aufzug.

Es ist der längste Aufzug des ganzen Stückes; er zerfällt ähnlich wie der vorhergehende durch den Zwischenakt nach dem 12. Auftritt in zwei annähernd gleiche Teile.

Im Mittelpunkt des ganzen Aufzuges steht von Anfang bis zu Ende Wallenstein. In Hinsicht auf ihn ist der Aufzug eine einzige große Krise, eine Wandlung des aktiven Heldentums in ein passives, der kühn planenden und vorschreitenden Selbsthilfe eines sich als Übermenschen fühlenden Helden in die Notwehr einer gebrochenen Heldenkraft. Diese Wandlung vollzieht sich durch zahlreiche Schicksalsschläge, die vernichtend über Wallenstein hereinbrechen und ungefähr gleichmäßig über beide Teile verteilt sind. Doch zeigt darin der zweite Teil gegenüber dem ersten insofern wieder eine Steigerung, als im ersten Teil Wallenstein die überraschend und rasch hintereinander fallenden Schläge ziemlich wehrlos hinnehmen muß, während er im zweiten Teil mit seiner ganzen Kraft, aber vergeblich dagegen ankämpft, so daß die Schläge der zweiten Reihe zu einer persönlichen Niederlage werden. Dementsprechend ist auch die Wirkung

beidemal sehr verschieden. Die Schläge der ersten Reihe erträgt er nicht nur starken Geistes, sondern erhebt sich danach nochmals sogar zu neuer Heldengröße. Am Ende des zweiten Teils dagegen erscheint er innerlich gebrochen und treibt unverkennbar neuem schwerem Unglück entgegen. Sein Heer und seine Offiziere haben ihn zum größten Teil verlassen, die Acht des Kaisers „gibt sein fürstlich Haupt jedwedem Mordknecht preis", und in seiner eigenen Umgebung verbirgt sich unerkannt sein Todfeind Buttler, der hinter der Maske der Freundschaft nur auf sein Verderben lauert. Wallensteins wiederholte Anordnungen (17. und 23. A.) weisen auf Eger als sein nächstes Reiseziel, dort dürfen wir die Katastrophe des Dramas erwarten.

Nächst dem Helden ist es das Liebespaar, das das Interesse auf sich zieht. Die P. III angefangene Liebeshandlung wird zu einem jähen Abschluß gebracht. Die Liebenden nehmen einen Abschied für immer, vor beiden liegt das Leben öde und trostlos, Max ens Untergang ist wahrscheinlich, da er nach seinen eigenen Worten den Tod als besten Ausweg aus dem Konflikt der Pflichten, den Widersprüchen und Enttäuschungen des Lebens sucht. Thekla, obwohl in beiden Teilen des Aufzugs mit einer stärkeren Zurückhaltung als P. III belastet, und sowohl dem Vater (4. u. 23. A.) wie dem Geliebten gegenüber (21. A.) innerhalb der Grenzen eines jungen Mädchens von vornehmem Stande bleibend, geht mit dem Mut eines reinen Herzens ihren Weg. Langsam lernt sie mit Hilfe der Gräfin (2. A.) die schwierigen politischen Verhältnisse verstehen, in die sie gestellt ist; furchtbar ist trotz ihrer Ahnungen ihr Erwachen. Ihr inneres Gefühl entscheidet sich nach wie vor für Max (21. A.), allerdings erleichtert ihr die Abwesenheit des Vaters das Bekenntnis. Im übrigen fügt sie sich den Wünschen der Eltern, entschlossen, den geahnten Untergang ihres Hauses zu teilen („auch mich wird meines Vaters Schuld mit ins Verderben ziehn").

Zuwachs: die Pappenheimer (IV. Szenengruppe). Obwohl sie zum Teil persönlich vorgestellt werden, bleiben sie doch nur allgemeine Typen. Es geschieht hier zum ersten und einzigen Mal in der Tragödie, daß der einfache Soldat direkt in die Handlung eingreift. Strenggenommen war das für die Handlung nicht notwendig, und die ganze Szenengruppe könnte als Episode auf den ersten Blick entbehrlich erscheinen. Dennoch brauchte der Dichter dies Eingreifen und die daraus folgende Entscheidung des Regiments gegen Wallenstein, ja er brauchte es gerade an dieser Stelle, um dann in der folgenden Szenengruppe für Max die Entscheidung gegen Wallenstein zu erleichtern; denn schließlich sind es auch hier die Pappenheimer, die ihren Obersten mitreißen.

Vierter Aufzug.

I. Szenengruppe: 1. und 2. Auftritt.

1. Auftritt: Monolog Buttlers, erstes bedeutsames Zeichen dafür, daß Buttler fortan im Vordergrunde steht und neben Wallenstein Träger und Seele der Handlung sein wird. Höchst dramatische Vergegenwärtigung des Moments, in welchem Wallenstein sich entsprechend den Vorbereitungen T. III, 23 seinem Feinde selbst ausliefert. Hinweis auf den neuen Schauplatz: die Handlung ist von Pilsen nach Eger verlegt, d. h. an die Stätte, von welcher Wallenstein seine neue Bahn zu beschreiten gedenkt, während sein Feind gesonnen ist, ihn ebenda zu verderben. „Er ist herein." Offenbar ist der Eintritt unmittelbar vor Beginn des Aufzugs erfolgt. „Der Rechen", das Fallgitter über dem Tore, ist niedergelassen, die Brücke, die ihn hereintrug, hat sich hinter ihm wieder emporgehoben; symbolische Bilder für die Tatsache: „jeder Rettungsweg ist ihm abgeschnitten". Anfangs- und Endpunkt der Ruhmeslaufbahn Wallensteins werden miteinander verknüpft: „Aus der böhmischen Erde erhub sich dein bewundert Meteor, weit durch den Himmel einen Glanzweg ziehend, und hier an Böhmens Grenze muß es sinken." Das Glück, welches er verblendet sucht, und das Verhängnis (die „Schicksalsgöttin"), dem er verfallen wird, die frevle Überhebung eines gewaltigen Geistes und das heilige Recht der Laren, das der Kaiser zu hüten berufen ist, die Rache, welche Wallenstein zu frevlen Taten treibt, und die Rache, welche diese Freveltaten zu sühnen schon bereit ist — alle diese Momente, die bedeutsamsten in der gesamten Entwickelung der dramatischen Handlung, werden hier berührt und beziehungsvoll gegenübergestellt. Aus dem Monolog spricht ein ingrimmiger Haß, der sich an dem unausweichlichen Verderben seines Opfers weidet; in der ganzen Situation besteht eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Szene in Goethes Egmont IV, wo Alba den Eintritt des ahnungslosen Egmont in seinen Palast beobachtet, vgl. Aus deutschen Lesebüchern, Abt. V, 5, S. 114; ein die Handlung gleichsam fixierender Moment. Als das treibende Motiv Buttlers wird infolge von T. II, 6 ausdrücklich die Rache angegeben.

2. Auftritt: Buttler und Gordon. Der Schotte Gordon, Kommandant von Eger, von Wallenstein schon T. III, 23 als Buttlers „Freund und Landsmann" bezeichnet, war eine geschichtliche Person. Unter Wallenstein vom gemeinen Soldaten bis zum Obersten (im Drama Oberstleutnant) aufgestiegen, war er zunächst ein warmer Freund des Herzogs, schwenkte aber dann um und wirkte an den Vorgängen von Eger entscheidend mit. Der Dichter hat seinen Charakter in glücklicher Weise verändert, dadurch, daß er aus der schwankenden und trüben Natur des geschichtlichen Gordon eine edle, aber weiche und willensschwache Persönlichkeit schuf. Indem Gordon im folgenden immer wieder Wallenstein gegenüber seinem Todfeind in Schutz nimmt und voll menschlichen Mitgefühls warm für den gestürzten Freund eintritt, tritt er an Maxens

bisherige Stelle; dabei erweckt er die Hoffnung, das Schlimmste werde sich doch vielleicht noch einmal abwenden lassen, anderseits beleuchtet er auf das schärfste das harte und gefühllose Verfahren seines unerbittlichen Gegners Buttler. Der Dichter selbst legte, wie aus seinem Briefe an Iffland vom 24. Dezember 1798 hervorgeht, auf diese Rolle großes Gewicht, da sie „die Empfindung, ich möchte sagen die Moral des Stückes" ausspreche. In demselben Sinne verglich Körner die Haltung Gordons mit dem griechischen Chor; vgl. auch den Brief an Goethe vom 27. Februar 1798. — Die Gedankenführung des Auftritts ist besonders plan- und kunstvoll, so ungezwungen und natürlich sie zu sein scheint. Es wird das Ziel der ganzen folgenden Entwickelung aufgestellt mit der Erklärung Buttlers: „es darf der Fürst nicht freien Fußes mehr aus diesem Platz; denn Ehr' und Leben hab' ich verpfändet, ihn gefangen hier zu nehmen". Es wird die Begründung dieses Entschlusses gegeben durch eine knappe, zusammenfassende Schilderung der ganzen Lage, durch die Hinweisung auf die über Wallenstein verhängte Acht und auf die Aufforderung des Kaisers an jeden treuen Diener, ihn lebend oder tot auszuliefern; es werden als weitere treibende Mächte eingeführt: der kaiserliche Brief, der Gordon befiehlt, nach Buttlers Order blindlings sich zu fügen (ein neues Schriftstück, das achte in der bekannten Reihe der die Handlung bewegenden Schriftstücke), der Anmarsch der Schweden gegen Eger und die Notwendigkeit, rasch entschlossen die Vereinigung Wallensteins mit ihnen zu hindern, endlich das Ehrenwort, das Buttler T. II, 6 an Octavio verpfändet hat („So laßt mich hier auf Ehrenwort usw."). Diesen zum Untergang Wallensteins treibenden Mächten wird gegenübergestellt als etwas denselben Hemmendes: die persönliche Teilnahme Gordons, in welchem jenem unerwartet ein warmer Freund erstanden ist, und die Hoheit Wallensteins selbst, von dessen „Stirn wie sonst des Herrschers Majestät leuchtet, der Gehorsam fordernd und ruhig wie in Tagen guter Ordnung mit Würde" waltet, nicht wie eine bereits gebrochene, sondern wie eine noch fest und sicher stehende Größe, die auch jetzt seinen Feinden ebenbürtig, ja überlegen zu sein scheint. Gordons Fürbitte wird aber zugleich auch zu einer Charakteristik Wallensteins und zu einer zusammenhängenden Rückschau auf seine Größe und seine Schwäche, sein Recht und seine Schuld. Sie wird endlich zu einer unser Mitleid und unsere volle Teilnahme für das Opfer erregenden Schutzrede, schließlich zu einer außerordentlich geschickten Vorbereitung auf das Erscheinen Wallensteins selbst. Was aber auch Gordon an Wallenstein irre macht, so daß seine Verteidigung nur eine rührende Schutzrede bleibt und nicht zu einem willensstarken Einspruch gegen Buttlers Vorhaben wird, ist dies, daß Wallenstein als Verräter gilt, und Beweise seines Verrates auch vorzuliegen scheinen: „Verräter an dem Kaiser — solch ein Herr! So hochbegabt." ... „Ist es an dem — verhält sichs, wie ihr sprecht — hat er den Kaiser, seinen Herrn, verraten, das Heer verkauft, die Festungen des Landes dem Reichsfeind öffnen wollen — ja, dann ist nicht Rettung mehr für ihn."

Einzelnes: V. 2480 ff. „O, was ist Menschengröße usw.", eine musterhafte Zusammenfassung der Hauptpunkte, welche die Überhebung und den Fall dieser Menschengröße — auch psychologisch — verstehen und ihn milder beurteilen lehren: „die dunkelschwankende Gestalt", die ihren innersten Grund in seiner alle überragenden Geisteskraft, in der dämonischen Tiefe seiner Natur hat, die sich nicht zügeln ließ durch das allgemeine, für alle geltende „deutliche Gesetz und der Gebräuche tief getretene Spur", und die versucherisch herausgefordert wurde durch die unnatürliche Kriegsgewalt. Und diese legte der Kaiser selbst in seine Hand, stellte ihn damit sich selbst gleich und wurde damit selbst Anlaß, daß der stolze Geist verlernte sich zu beugen. Indem so gezeigt wird, daß die Schuld Wallensteins auf eine Schwäche der allgemein menschlichen Natur zurückgeht, wird er unserm Herzen menschlich näher gebracht (Prolog V. 104 f.), und wenn wir zum Schluß ganz ausdrücklich noch einmal an unsere eigene Schwäche erinnert werden, so wird dadurch jene Stimmung von Mitleid mit dem Helden und von Furcht für uns selbst vorbereitet, mit der wir einen katastrophischen Ausgang wahrhaft tragischer Art naturgemäß begleiten. — V. 2496 „Die Schweden sind im Anmarsch gegen Eger." Wiederholung des nunmehr fort und fort wiederkehrenden Gedankens, vgl. schon T. III, 12, V. 1821. Das große Gewicht, welches der Dichter auf diesen Punkt legt, erklärt sich daraus, daß die anscheinend unmittelbar bevorstehende Ankunft der Schweden zu einem Mittel wird, das unsichtbare Verhängnis zu einer bei dem Untergang Wallensteins mitwirkenden Macht zu machen (vgl. unten zum 8. Auftr.). Der geschichtliche Hergang bei der Ermordung Wallensteins, die nur ein Akt brutaler Gewalt war, enthielt an sich keine poetischen Momente und war ohne wahrhaft tragischen Gehalt. Es kam darauf an, diesen Gehalt zu gewinnen durch Verknüpfung der Ausführung des Mordanschlags mit höheren Motiven und mit einer Verkettung von Umständen, die den katastrophischen Ausgang als höheres Verhängnis verstehen ließen. — V. 2500 „Ehr und Leben hab ich verpfändet, ihn gefangen hier zu nehmen." Von einer bestimmten förmlichen Verpflichtung Buttlers dazu, die ja nur durch Octavio im Anschluß an T. II, 6 erfolgt sein kann, weiß das Drama nichts. Da indes Buttler die hier gegebene Versicherung noch mehrmals wiederholt (V. 2692 ff., 2894 ff.), so ist anzunehmen, daß sich der ehrgeizige Buttler nach dem T. II, 6 getroffenen, sehr unbestimmt gehaltenen Abkommen mit Octavio im Interesse seines guten Rufes für verpflichtet erachtet, Wallenstein unschädlich zu machen. Denn würde er das unterlassen, so käme er in den Verdacht der stillen Begünstigung, man könnte ihm vorwerfen, da er schon einmal Wallensteins Partei gegen den Kaiser ergriffen hatte (P. IV), daß er doppeltes Spiel spiele. So kann er allerdings sagen, daß seine Ehre ein unnachsichtliches Vorgehen gegen Wallenstein erfordere. — V. 2545 „Pagen waren wir am Hof zu Burgau zu gleicher Zeit." Um die Jugendfreundschaft Gordons und Wallensteins zu begründen, hat der Dichter den Schotten Gordon ziemlich willkürlich

schon als Knaben an einen deutschen Fürstenhof versetzt. Bezüglich der Pagendienste Wallensteins zu Burgau liegt ein Mißverständnis Schillers vor. Wallenstein war nicht Page in Burgau, einem Städtchen an der Straße von Augsburg nach Ulm, sondern in den Diensten eines Markgrafen von Burgau in Innsbruck. Der Markgraf war ein Mitglied des Kaiserhauses, Sohn des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. — V. 2548 ff. „Wohl dreißig Jahre sind's usw." Es ist ein Motiv von großer Schönheit und Klarheit, daß, wo der Tag des Helden sich neigt, unser Blick der Jugend desselben zugewendet wird. Der Rückblick auf Wallensteins Leben, den Gordon uns hier tun läßt, ist eine wertvolle Ergänzung zur Charakteristik Wallensteins, vor allem ein Beitrag zum besseren Verständnis des dämonischen Zuges in seiner Natur, welcher, sobald er uns psychologisch verständlicher ist, uns auch menschlich näher gerückt wird. Wallenstein hielt sich für ein „befreites", d. h. gefeites Wesen, und gibt so dem Volksmund recht, wie er aus den Worten des Wachtmeisters, L. 6 (vgl. oben S. 243) herausspricht. Das erzählte Ereignis betreffs seiner wunderbaren Rettung ist freilich geschichtlich nicht genügend verbürgt. Schiller folgte seiner Quelle, in welcher es heißt: „Wallenstein wurde Page am Hofe des Markgrafen von Purgau, eines Sohnes des Erzherzogs Ferdinand von Innsbruck. Als er 1604 von einem hohem Fenster herabstürzte, ohne Schaden zu nehmen, entschloß er sich, durch Hofleute und Pfaffengeschwätz aufgemuntert, die päpstliche Religion anzunehmen. Von dieser Zeit muß man die Entwickelung von Wallensteins Talente annehmen" (Murr, Beiträge zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, 1790). — V. 2872 „Er ging der Größe kühnen Weg usw." Die Schlußworte zeichnen in sehr wirksamer Zusammenfassung die rasche Folge von Stufen auf der Größe kühnem Weg („ward Graf und Fürst und Herzog und Diktator"), aber auch den jähen Umschwung, wenn er in eben dem Moment, wo er die Hände nach der Königskrone ausstreckt, in unermeßliches Verderben hinabstürzt. Die Sicherheit, mit welcher W. auf schwindelnder Höhe, einem Nachtwandler gleich, wie einer, der nicht straucheln kann, auf schwankem Seil des Lebens dahinlief, erinnert an die Charakterzeichnung Egmonts in Goethes Drama II, 2, vgl. Abt. V, 5, S. 102.

Ergebnis: Die Gegenhandlung, die im letzten Aufzug sich zumeist hinter der Szene abspielte, erscheint auf der Bühne in breiter Entfaltung. Buttler, der als Führer an Octavios Stelle getreten ist, entdeckt seine Pläne zur Unschädlichmachung Wallensteins und wirbt dazu Gordon.

II. Szenengruppe: 3.—5. Auftritt.

3. Auftritt: Die Vorigen; Wallenstein mit dem Bürgermeister Pachhälbel. — Nach dem szenischen Vermerk zu Beginn des ersten Aufzugs („in des Bürgermeisters Hause zu Eger") spielt die Handlung in der Wohnung des Bürgermeisters, bei dem sich Wallenstein einquartiert hat. Schiller folgte darin ebenso wie bezüglich des Namens des Bürger-

meisters seiner Quelle, Murr, „Beiträge zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges usw."; nachträglich hat sich indessen herausgestellt, daß der Quelle und damit auch dem Dichter hier eine Verwechslung untergelaufen ist. Die Pachhälbels gehörten allerdings zu den angesehensten Familien Egers, und Wallenstein hatte 1630 bei dem Bürgermeister Wolfgang Adam Pachhälbel in Eger gewohnt, dieser aber hatte bald darauf wegen seines lutherischen Glaubens die Stadt verlassen müssen. Als Wallenstein am 24. Februar 1634 in Eger eintraf, nahm er mit den Seinen in dem Hause der Witwe eines Alexander Pachhälbel Wohnung, der nie Bürgermeister gewesen war. Das Haus liegt am Markt, dem sog. Ring, ist seit 1830 Stadthaus und heute eine vielbesuchte Sehenswürdigkeit. Schiller selbst hatte es 1791 bei einem Besuch von Karlsbad her besichtigt (s. u. S. 418).

Der Auftritt ist zweiteilig: a) Vertrauliches Gespräch Wallensteins mit dem Bürgermeister, b) Unterhaltung mit den anfangs im Hintergrunde wartenden Offizieren. — Das Auftreten Wallensteins entspricht der vorbereitenden Schilderung, die Gordon in dem voraufgehenden Auftritt gegeben hatte. Er erscheint hoheitsvoll, herablassend, ruhig befehlend anderen gegenüber, daneben sinnend und geheimnisvoll deutend, so daß wir in die bewegten Tiefen seines sonst verschlossenen Innenlebens einen Einblick gewinnen. Die Worte, die er an den Bürgermeister von Eger richtet, sind mehr als eine captatio benevolentiae: es spricht der künftige König von Böhmen zur Stadt, die einst reichsfrei, jetzt der böhmischen Krone verpfändet ist: er wird vielleicht imstande sein, ihr einst die Freiheit wiederzugeben („ihr verdient die Freiheit, haltet euch nur brav usw."); es spricht der Verbündete Schwedens, der nun dem Protestantismus gegenüber klare Stellung nehmen muß: er haßt die Jesuiten, ist tolerant bis zum Indifferentismus, sieht aber vorschauend den Sieg der lutherischen Sache voraus, sein religiöses Geständnis, „Meßbuch oder Bibel! mir ist's all ein's", ergänzt seine Äußerungen über Religionssachen T. I, 5 („Ihr Lutherischen fechtet für eure Bibel; euch ist's um die Sache usw."); es spricht endlich der Seher, der in den Sternen lesen zu können wähnt: er sieht große Dinge und Veränderungen sich vorbereiten, aber er ist verblendet der eignen nächsten Zukunft gegenüber, deutet „die blutige Dolchgestalt" auf den Untergang der Reiche Österreich und Spanien statt auf sich selbst, und bezieht in den Worten: „die Hohen werden fallen und die Niedrigen erheben sich" den ersten Teil auf seine Gegner, den zweiten auf seine Person (tragische Ironie). Den „kanzellierten", d. i. mit roten und weißen Streifen vergitterten Adler fand Schiller in Merians Topographie: „An dem Rathaus sieht man gegen den Markt herab des Adlers, welchen die Stadt zuvor ganz frei geführet, unteren Teil zum Zeugnis der Verpfändung kanzelliert und in Schranken geschlossen." Die Verpfändung war älter als 200 Jahre; denn sie fiel in die Regierung des Kaisers Ludwig des Bayern, der im Jahre 1315 die reichsfreie Stadt Eger an Johann von Böhmen verpfändete. — Die Unterhaltung mit den

Offizieren betrifft, im Gegensatz zu dem vorangehenden politischen Gespräch, ausschließlich militärische Dinge. Die von Wallenstein geplante Vereinigung mit den Schweden wird dabei immer vorausgesetzt, aber nicht ausdrücklich erwähnt. Es wird nur davon gesprochen, daß die Schweden unter dem Rheingrafen in der Nähe stehen (vgl. T. I, 5) und daß sie „nahen"; abermaliger Hinweis auf diese verhängnisvolle Tatsache, s. o. S. 355. Erste Nachricht über einen Kampf im Süden bei „Neustadt oder Weiden", zwei bayrischen Orten in der Nähe der Grenze. Vorbereitung auf die im nächsten Auftritt eintreffende Botschaft. Zeitbestimmung für Wallensteins Eintreffen in Eger: „diesen Abend." Lob Gordons durch Wallenstein, zugleich aber tatsächliche Aufhebung seiner Befehle, soweit sie für eine Vereinigung mit den Schweden hinderlich sind: „der Posten in dem Jochimsthal soll abziehen usw."; gemeint ist das Städtchen Joachimsthal am Südrande vom Erzgebirge, wo eine wichtige Paßstraße ausmündete. Am Schluß Ankündigung der weiteren Absichten Wallensteins: er will die Frauen in Eger zurücklassen und selbst „mit dem frühesten die Festung samt allen Regimentern verlassen".

4. Auftritt: Vorige, Terzky. — Seine „willkommne Botschaft" gibt genaueren Aufschluß über die im vorigen Auftritt erwähnte Schlacht: „Ein Landmann bracht' es mit von Tirschenreut", einem Dorf zwischen Eger und Neustadt; „nach Sonnenuntergang hab's angefangen ... ein kaiserlicher Trupp sei eingebrochen in das schwedsche Lager ... tausend Kaiserliche seien geblieben, ihr Oberst mit." Das Willkommne ist der Sieg der Schweden, doch bleibt noch vieles unklar, und Wallenstein sucht vergeblich den kaiserlichen Führer zu erraten.

5. Auftritt: Vorige, Illo. Meldung eines schwedischen Abgesandten; zugleich abermalige Vervollständigung der Siegesnachricht und Aufklärung über die angreifende kaiserliche Truppe: die Angreifer waren die Pappenheimer, der gefallene Oberst ist Max. Die Wirkung auf Wallenstein wird aus dem Gespräch nicht deutlich, vgl. indes unten Buttlers und Illos Zeugnis 7. Auftritt V. 2768 f. Dagegen wird durch das Dazwischentreten der Neubrunn blitzartig die Wirkung des Geschehnisses auf Thekla („sie will sterben") und damit seine Bedeutung für die Familie Wallenstein überhaupt beleuchtet. Die Freudenkunde hat sich für diese in eine Trauerkunde umgewandelt.

Ergebnis: Die Szenengruppe vermittelt ein doppeltes: sie macht uns einmal zu Zeugen von Wallensteins Haltung im Unglück, von seiner abgeklärten Ruhe und seiner unerschütterten Sicherheit, wie er die Vereinigung mit den Schweden ins Werk zu setzen im Begriffe steht. Ferner führt sie die Handlung Max—Thekla weiter. Wir erhalten in dreimal abgestuftem, immer stärkere Spannung erzeugendem Bericht die Nachricht vom Untergange Maxens und seiner Reiter; zugleich wird eine katastrophische Wirkung auf Thekla angekündigt, Vorbereitung auf Auftritt 9 ff.

III. Szenengruppe: 6.—8. Auftritt.

6. Auftritt: Buttler und Gordon. — Neue unerwartete und verhängnisvolle Wirkung der Siegesbotschaft auf Wallensteins Gegner Buttler und damit die Gegenhandlung überhaupt. Diese Wirkung offenbart sich in der knappen Aneinanderreihung von Tatsachen und Gründen, die mit der Kunde anhebt, daß sich die Schweden siegend nahen (vierte Wiederholung dieser Wendung), darauf in vier Stufen aufsteigt bis zum entscheidenden Beweggrunde: „Wort muß ich halten, führ's, wohin es will" (Rückbeziehung auf sein früher gegebenes Ehrenwort), und dann mit der festen Entschließung endet: „er darf nicht leben." Anklang an Buttlers Äußerung P. II, 6: „er soll nicht leben." Aber gerade diese Ähnlichkeit in der Wortwahl läßt eine Steigerung gegenüber P. II, 6 und ein deutlicheres Hervortreten des Rachemotivs in diesem Auftritt vermissen. Auch sonst zeigt die Haltung Buttlers gerade in diesem Auftritt unleugbare Mängel. Die von ihm angeführten Gründe für seine Sinnesänderung gegenüber T. V, 2 sind fast ausnahmslos nicht neu. Man würde erwarten, daß er den für morgen angekündigten Abmarsch Wallensteins (vgl. oben 3. A.) an erster Stelle nennen würde, aber davon sagt er kein Wort und beruft sich nur immer wieder allgemein auf die neue Tatsache des schwedischen Siegs: „daß sich die Schweden siegend nahen . . . wär die Armee des Kaisers nicht geschlagen, möcht ich lebendig ihn erhalten haben." Dabei ist gar nicht recht abzusehen, inwiefern diese Schlacht und ihr Ausgang die Lage wesentlich verändert hat, da sie für alle Teile, Buttler, Wallenstein und die Schweden unerwartet kam und, wie Wallensteins verfehlte Mutmaßungen darüber im 4. Auftritt zeigen, außerhalb der vorgesehenen Operationen stattfand. Am einfachsten wäre die Annahme, daß Buttler von Anfang an Wallensteins Tod plante und nur Gordon gegenüber im 2. Auftritt zunächst damit zurückhielt, aber dafür findet sich, abgesehen von seiner Äußerung II, 6, in der Dichtung sonst gar kein Anhalt, und seine Haltung im folgenden widerspricht ihr ganz und gar. — Buttlers Entschließung wankend zu machen, setzen die Gegengründe Gordons ein: er ruft die Treue Buttlers an, weist auf des „Feldherrn heilige Person" hin, warnt vor einem Verbrechen und vor übereilter Vollstreckung des kaiserlichen Willens, mahnt, den Adel der Seele und das Gewissen nicht durch Henkersdienste zu beflecken, und bestürmt Buttler, einen minder grausamen Ausweg zu suchen als den schwarzen Mord, den die Natur verflucht. Er läßt gegenüber der kalten Berechnung Buttlers das Herz und das Gewissen sprechen und richtet damit die Tat Buttlers im voraus. Aber Buttler verharrt kühl in der Berufung auf seine Pflicht und die unglückselige Verkettung der Umstände. „Der Ort nicht, sein Verhängnis tötet ihn." So wird eine neue Anschauungsweise Buttlers eingeführt, die im 8. Auftritt noch deutlicher zum Ausdruck kommt: Buttler eignet sich etwas von der fatalistischen Lebensanschauung Wallensteins an; aber die aus dieser hervorgehende

Entschließung wendet sich nun gegen Wallenstein selbst und wird mitbestimmend für seinen Untergang. „Hier ist das Manifest, das uns befiehlt, uns seiner zu bemächtigen." Wieder ist es ein Schriftstück, das entscheidend in die Handlung eingreift und als Unterlage dienen muß; ob es mit dem oben im 2. Auftritt erwähnten kaiserlichen Brief identisch ist, bleibt unklar, ist aber nicht wahrscheinlich. Buttler ist scheinbar bereit, auf seinen Plan zu verzichten, wenn Gordon die Verantwortung für die daraus entstehenden Folgen übernehmen will: „steht für die Folgen ein! Ich leg's auf euch." Dadurch treibt er den Willensschwachen erst recht in die Enge und macht ihn seinen Wünschen gefügig. Buttlers Versicherung: „stürzen, nicht vernichten will ich ihn", deren Aufrichtigkeit zu bezweifeln kein Anlaß vorliegt, paßt nicht zu blutigen Racheplänen (s. o. S. 329), und zeigt ihn aufs neue als den kühlen Verstandesmenschen, als der er vom Dichter in diesem Teil der Dichtung gezeichnet ist. Der Beschluß Buttlers, Wallenstein zu töten, zieht den gewaltsamen Tod auch der Genossen Wallensteins nach sich, wie diese Wallenstein nach sich gezogen haben in die Bahn des Verrates und des Verderbens. Erst nach jenem ersten Beschluß kommt Buttler, der Illo und Terzky anfangs hatte „lebend greifen" wollen, zu dem andern, auch diese zu töten. Und „bei eines Gastmahls Freuden" sollen sie gefällt werden, wie sie bei eines Gastmahls Freuden (P. IV) den Trug gesponnen hatten, der so entscheidend auf den verhängnisvollen Entschluß Wallensteins einwirken sollte. Daß Buttler „schon alles verabredet" hat dazu, kommt freilich etwas überraschend, da er doch eben erst eingetroffen ist. — Das ganze Gespräch ist, der Erregung der Gemüter entsprechend, zum größten Teil stichomythisch, d. h. Wechselrede Zeile um Zeile.

7. Auftritt: Vorige, Illo und Terzky. — Wirkung der Siegesbotschaft auf die Genossen Wallensteins. Diese Botschaft bildet die Unterlage für alle Äußerungen der Sicherheit, der „blinden Siegestrunkenheit", des „trunkenen Glückeswahnes" und der frevlen Überhebung, und wird deshalb viermal wiederholt — im ganzen nun zum fünften Male in der aus den voraufgegangenen Szenen bekannten Wendung: „Morgen ziehen die Schweden ein, zwölftausend tapfre Krieger." — „Bei vollen Gläsern erwarten wir die schwed'sche Avantgarde." — „Denn morgen ziehn die Schweden in die Festung" (zweimal). Die Verblendung der siegestrunknen und doch soeben erst zum Opfer bestimmten Feldherren wird zu einem äußerst wirksamen Kontrast und Umschlag gegenüber dem Inhalt des voraufgehenden Auftritts. Der Dichter läßt die niedrige Denkart der Illo und Terzky hier noch einmal in ihrer ganzen Schärfe heraustreten, da sie fortan im Drama nicht wieder erscheinen, doch ist dabei zwischen Illo und Terzky wieder ein charakteristischer Unterschied gemacht: Terzky ist mehr der leichtlebige oberflächliche, Illo der rohe und rücksichtslose Mensch. Illo führt auch im wesentlichen das Wort. Sein Ausbruch grimmigen Hasses gegen Piccolomini und alle Kaiserlichen wird zu einer Rechtfertigung des blutigen Gerichts, das Buttler auch über die

Anhänger Wallensteins beschlossen hat. „Jetzt ist's an uns, ... Rach' zu nehmen an den schlechten Menschen usw." „Nicht ruhen soll dieser Degen, bis er sich in österreich'schem Blute satt gebadet." Aber daneben haben Illos Worte noch eine besondere Bedeutung in bezug auf Octavio wie Wallenstein. Sein Hinweis auf Octavios Ehrgeiz: „Wie schwer trifft dieser Schlag das alte Haupt! Der hat sein ganzes Leben lang sich abgequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten" legt die geheime Triebfeder Octavios bloß, die schon Max T. II, 7 berührt hat. Die Richtigkeit der Bemerkung wird durch das Schlußwort, das der Dichter dem ganzen Drama gegeben hat, bestätigt. Für Wallenstein bedeutsam ist das Zeugnis Illos zusammen mit dem Buttlers über das schmerzliche Zusammenzucken des Herzogs bei Maxens Todesnachricht: „dem Herzog selbst ging's nah, man sah es wohl usw."; Vorbereitung auf Wallensteins spätere Todesklage (V, 3 f.) um den Heldenjüngling. — In ihrem frevlen Übermut überhören Illo und Terzky die warnenden Stimmen Buttlers und Gordons; sie vertrauen auf Wallensteins Glück mit einer ähnlichen Zuversicht wie der Jäger L. 6. Das ganze Wechselgespräch klingt aus in tragische Ironie, wenn Illo die alten Tage des kriegerischen Ruhmes und der Größe Wallensteins wiederkehren sieht, wenn er Gordon auffordert, sich „den Platz zum letztenmal empfohlen sein" zu lassen und sich mitsamt den Wallensteinischen selbst diesem ausliefert, ähnlich wie früher Wallenstein selbst sich seinem Mörder ausgeliefert hatte (T. III, 23), endlich wenn Terzky Buttler fragt: „Ihr kommt doch auch aufs Schloß" und dieser bedeutsam antwortet: „Zu rechter Zeit".

Einzelnes: V. 2778 „Euer Regiment will uns bewirten." Erneuter Hinweis auf das schon im vorigen Auftritt V. 2750 f. von Buttler erwähnte Gastmahl. Doch bleibt auch an dieser Stelle unklar, wer das Gastmahl gibt. Man hat die Anrede vielfach auf Illo bezogen, doch kann nach der ganzen Situation, da wir nirgends von einem Regiment Illos im Drama hören, nur Buttlers Dragonerregiment gemeint sein. Auch in seinem Geschichtswerk nennt Schiller Buttler als Gastgeber. — V. 2779 „Wir wollen eine lust'ge Fastnacht halten." Zeitbestimmung. Daß der Dichter wirklich den Fastnachtstag meinte, zeigt eine spätere Stelle, V. 3306: „es ist heut Fastnacht".

8. Auftritt: Buttler und Gordon. — Zunächst wird in Anknüpfung an den Gedankenkreis des 7. Auftritts „das ausgespannte Mordnetz" enger und fester um die Opfer gezogen durch Befolgung des Auftrags, welchen Illo selbst Gordon gegeben hatte („schickt Patrouillen aus usw."), und damit „die Tat" entschiedener vorbereitet. Dann folgt ein letztes Ringen um das Leben Wallensteins in Fortsetzung der Gedankenreihe des 6. Auftritts. Gordon macht einen letzten Versuch, Wallenstein zu retten, indem er an Buttlers Edelmut sich wendet. Dadurch gibt er Anlaß, daß vor der endgültigen Entscheidung noch einmal in kurzem Rückblick das Leben und Wesen des zu Tode bestimmten Opfers, Wallensteins Fehler und Verschuldungen einerseits (durch Buttler), seine Größe, seine edlen

und liebenswerten Züge, seine Edeltaten anderseits (durch Gordon) zusammengefaßt werden. Beispiel der bei Schiller nicht so häufigen direkten Charakteristik des Helden. Ferner erhält Buttler Gelegenheit, seine Tat zu rechtfertigen, indem er die Beweggründe dafür ausführlicher, als es im 6. Auftritt geschehen konnte, darlegt. Wesentlich Neues bringt er auch dabei nicht vor, er vertieft nur das oben Gesagte. Neu dagegen ist, daß sich selbst in seiner harten Brust unter Gordons warmer Fürsprache so etwas wie eine Stimme der Menschlichkeit zu rühren anfängt: „Was hälf's ihm auch, wenn mir für ihn im Herzen was redete — ich muß ihn dennoch töten." Er sucht diese Stimme niederzukämpfen durch die Weiterführung der oben im 6. Auftritt angesponnenen fatalistischen Betrachtungsweise: „nicht meines Hasses Trieb macht mich zu seinem Mörder. Sein böses Schicksal ist's . . . das Unglück treibt mich, die feindliche Zusammenkunft der Dinge." Als Gordon aber ihm unermüdlich weiter zusetzt, klammert er sich an seine Ehre, an das Octavio gegebene Wort, zunächst noch seiner selbst nicht ganz sicher, mit einem unverkennbaren innerlichen Schwanken, da er Gordon die tieferen Zusammenhänge nicht darlegen kann: „Ihr wißt nicht. Fragt nicht . . . Nein, er möchte leben. Doch meines Wortes Ehre muß ich lösen. Ich bin entehrt, wenn uns der Fürst entkommt." Doch als ihm Gordon ansinnt, ein Opfer für den Herzog zu bringen, sich selbst, seine Ehre für den Herzog in die Schanze zu schlagen, da ist er mit einem Schlage verwandelt. Seine schwache Stelle, sein empfindlicher Stolz ist getroffen. Er sieht in Gordons Ansinnen eine neue ihm zugemutete Demütigung unter den, der ihn schon einmal gedemütigt hat, und schneidet entschlossen jede weitere Erörterung ab: „Ein jeder gibt den Wert sich selbst . . . den Menschen macht sein Wille groß und klein, und weil ich meinem treu bin, muß er sterben." — Man kann nicht sagen, daß dem Dichter Buttlers Haltung in diesen letzten Auftritten recht gelungen wäre. Schon Schillers Freund Körner machte daran Ausstellungen; vgl. auch das Urteil Minors S. 418: „Der Leser und Schauspieler werden nach der starken Betonung des Rachegefühls V. 1169 und 2444 immer versucht sein, alle andern Motive als bloße Vorwände zu betrachten . . . der Wortreichtum hat den vortrefflich angelegten Charakter umgebracht."

Ergebnis: Die Gegenhandlung ist an der Arbeit, wie in der ersten Szenengruppe; doch werden die dort gefaßten Entschlüsse durch den inzwischen in der zweiten Szenengruppe eingetretenen Erfolg der Wallensteiner (siegreiche Annäherung der Schweden) abgeändert und verschärft. Buttler setzt als neues Ziel die Vernichtung des Herzogs, seine Ermordung sowie die der ihm ergebenen Generale im Laufe der Nacht, und Gordon fügt sich auch darein, nachdem er vergeblich versucht hat, wenigstens den Herzog durch seine Fürsprache aus Buttlers „fürchterlicher Hand" zu retten.

IV. Szenengruppe: 9. und 10. Auftritt.

9. Auftritt: Wallenstein im Kreise seiner Familie. Die Handlung knüpft an die Andeutungen an, welche über die Wirkung der Nachricht vom Tode Marens auf Thekla im 5. Auftritt bereits gegeben waren. Aufschluß, wie Thekla die Nachricht so schnell erfahren hat: „sie scheint Unglück geahnt zu haben ... Sie flog dem schwedischen Kurier entgegen und entriß ihm schnell durch Fragen das Geheimnis." Wallenstein ist hier ganz liebender Vater; er allein, der Vater und Held, hat das tiefste Verständnis für den Gram der Tochter wie für ihr Heldentum. So findet das Verhältnis zwischen Vater und Tochter, das im III. Akt stark zum Konflikt hinneigte (vgl. oben S. 334 ff.), bevor sie in dieser Szene auf Nimmerwiedersehen voneinander scheiden, einen versöhnenden Abschluß, ähnlich wie der Konflikt zwischen Vater und Sohn in dem Abschied Maxens von Octavio T. II, 7. Die Anerkennung des im Leiden geborenen Heldentums der ihm ebenbürtigen Tochter durch den großen Heldenvater: „Meine Thekla hat ihres Vaters unbezwungnes Herz. ... Es ist mein starkes Mädchen; nicht als Weib, als Heldin will ich sie behandelt sehn." Aber Thekla selbst bleibt bei ihrer Heldenstärke doch auch ganz Weib; das zeigt ihre zärtliche Besorgnis für die Mutter, sowie die Scham, dem fremden Manne gegenüber ihr Herz verratend, sich schwach gezeigt zu haben, und ihr Verlangen sich „in seiner Achtung wiederherzustellen". Das Anziehende ihrer Erscheinung liegt eben in der Verbindung heldenhaften und echt weiblichen Wesens, und daß diese Verbindung sich als eine ganz natürliche darstellt. Trotz der Abmahnung der Frauen bewilligt Wallenstein der Tochter die Bitte, daß sie den Unglücksboten noch einmal allein sprechen dürfe; Vorbereitung auf den folgenden Auftritt. Die Zwischenzeit bis zur Ankunft des schwedischen Hauptmanns wird ausgefüllt durch eine dringliche wiederholte Bitte der Gräfin Terzky an Wallenstein, die Frauen nicht, wie er im 3. Auftritt angekündigt hatte, hier zurückzulassen: „O nimm uns mit dir, Bruder! Laß uns nicht in dieser düstern Einsamkeit dem Ausgang mit sorgendem Gemüt entgegenharren." Die Gräfin zeigt sich dabei von schlimmen Ahnungen erfüllt: „schwer wird mir das Herz in diesen Mauern, und wie ein Totenkeller haucht mich's an" usw. Immer wieder betont sie ihre Abneigung gegen die Stadt Eger: „In diesem Ort der traurigen Bedeutung ... ich kann nicht sagen, wie der Ort mir widert." Bei dem „Ort der traurigen Bedeutung" dachte wohl der Dichter an einen Zusammenhang des Ortsnamens Eger mit dem lateinischen Wort aeger = schwach, krank, mutlos. Die schlimmen Ahnungen der Gräfin sind eine Warnung für Wallenstein, das erste Glied einer ganzen Reihe von Warnungen, denen Wallenstein, wie hier im Anfang, so auch weiterhin, und zwar in steigendem Maße, Sorglosigkeit und Sicherheit entgegensetzt. Die Bitte der Gräfin zieht er gar nicht ernstlich in Erwägung und läßt sie unerfüllt. Sie ist an sich ja bedeutungslos für die folgende Entscheidung, da Buttler nach seiner Ankündigung im

vorhergehenden Auftritt ihre Erfüllung auf jeden Fall vereiteln würde; das kurz ablehende Verhalten Wallensteins hier dient nur als Kontrast zu seiner vorherigen Willfährigkeit gegenüber der Tochter.

10. Auftritt: Thekla und der schwedische Hauptmann, die Neubrunn. — Der Bericht des schwedischen Hauptmanns: a) über den Tod, b) über die Bestattung Max Piccolominis, gleich dem Bericht des ἐξάγγελος, mit welchem in der antiken Tragödie der katastrophische Ausgang gemeldet zu werden pflegt. Er ist der Form nach episch gehalten und ein Muster epischer Erzählung, dem Inhalt nach ein Lied von der Treue eines Helden, der den Tod sucht, um weder dem Kaiser und damit seinen Lebensgrundsätzen, seiner Pflicht, seiner Sache, seinem Eide, noch Wallenstein und damit dem mit Sohnesliebe geliebten väterlichen Freunde und Wohltäter, dem begeistert verehrten Lehrmeister und Führer untreu zu werden. — Aus dem Umstande, daß er den Tod sucht, erklärt sich auch die Art seines Todes. Es wäre kein heldenhafter Tod gewesen, wenn Max durch einen unebenbürtigen Gegner, etwa einen der gewöhnlichen Krieger gefällt worden wäre; deshalb wird ihm der Oberanführer des feindlichen Heeres, der Rheingraf selbst, entgegengestellt. „Da rief der Rheingraf ihrem Führer zu, in guter Schlacht sich zu ergeben. . . . Gern hätte der Rheingraf ihn gerettet." Es wäre unritterlich gewesen, wenn dieser einen Gegner, der den Tod in der Verzweiflung suchte, mit roher Hand niedergestoßen hätte. So findet Max den Tod im wilden Schlachtgewühl unter den Hufen der eigenen nachdringenden Rosse. Das ist scheinbar ein Bild des Gräßlichen, aber durch die äußere Lage äußerlich erklärt und durch den Seelenzustand Max P.s gemildert; die eigenen Rosse haben gleichsam Mitleid mit ihm und geben ihm den ersehnten Tod, den die Gegner versagen. So wird das Schauspiel, in ein Schauspiel erschütterndster Art gewandelt, unser tiefstes Mitleid erregen, aber auch die Gewalt des Schmerzes verständlicher machen, welche Thekla zu ihrem Entschluß treibt. Der Tod bleibt als ein Tod in der Schlacht ein Heldentod und ein Gegenbild zu dem nachfolgenden Tode Wallensteins durch Mörderhand.

Daß sich Schiller viel damit beschäftigte, die dichterisch wirksamste Todesart für Max ausfindig zu machen, zeigt eine Stelle aus den Memoiren (Leipzig 1851) seines Freundes Ludwig von Wolzogen, der seit 1794 Offizier in preußischen Diensten war. Derselbe erzählt von einem Besuche, den er Schiller im Februar 1798 in Jena abstattete, und fährt dann fort (S. 13 ff.):

„Namentlich viel sprach er dann mit mir über Wallenstein, der ihn damals beschäftigte. Er verlangte, ich sollte ihm ein treues Bild von einer Schlacht des 30jährigen Krieges liefern, damit er aus dieser Beschreibung die Grundfarben zur Schilderung des Todes von Max P. entlehnen könne; als ich ihm aber mit Kartaunen, Kolubrinen und Bombarden kam: da schlug er die Hände über dem Kopf zusammen und rief: ‚Wie können Sie nur verlangen, daß ich eine Szene, welche den höchsten tragischen Eindruck

auf die Zuschauer zu machen berechtigt ist, mit so viel Knall und Dampf anfüllen soll?! Max kann nicht durch eine Kugel enden; auch muß sein Tod nur erzählt, nicht dargestellt werden, ähnlich wie Theramen in der Phädra Hippolyts Ende berichtet!" — Er sann noch lange hin und her, wie er seinen Helden nach diesen Grundsätzen am besten aus der Welt schaffen möchte, und jeden Tag brachte ich ein neues Projekt dazu, das er jedoch als viel zu kriegswissenschaftlich immer wieder verwarf. Endlich hatte er seinen Entschluß gefaßt. ‚Ich hab's!' — sagte er — ‚Max darf nicht durch Feindes Hand, er muß unter dem Hufschlag seiner eigenen Rosse an der Spitze seines Kürassier-Regiments des Todes Opfer werden!'" — Schiller hatte die Phädra des Euripides — freilich nach einer „geistleeren Übersetzung" — zuerst im Frühjahr 1798, also während seiner Beschäftigung mit Wallenstein, kennen gelernt. Seine eigene Übersetzung dieser Tragödie gehörte zu seinen letzten Arbeiten (vollendet im Januar 1805). Man vgl. in derselben die Worte V, 6: „Ich sah deinen heldenmüt'gen Sohn geschleift, o Herr, von diesen Rossen, die er gefüttert mit der eignen Hand."

Die Art, wie Max bestattet wird, mit der Erweisung höchster Heldenehren von seiten des Feindes, wird zu einer Anerkennung nicht nur seines Heldentums, sondern auch seines Heldentodes. So klingt sein Heldenleben stimmungsvoll aus, indem selbst der Gegner den Adel seiner Persönlichkeit anerkennt („seine Großmut und seiner Sitten Freundlichkeit") und aufrichtige Teilnahme bezeugt: „und alle rührte sein Geschick." Das Vorbild dazu bot die Bestattung des Dichters Ewald von Kleist, dem die russischen Offiziere, als er 1759 in Frankfurt a. O. seinen in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Wunden erlegen war, eine ähnliche Ehre erwiesen: zwölf russische Grenadiere trugen den Sarg, auf den ein russischer Offizier, in Ermangelung eines preußischen Offizierdegens, den eigenen gelegt hatte.

Thekla ist zunächst nur mit größter Anstrengung und mehrmals dem Zusammenbruch nahe dem Bericht gefolgt. Am Ende unterrichtet sie sich durch eine Reihe von Fragen über Maxens vorläufige Grabstätte und den Weg dahin. Der Name des Klosters („St. Katharinenstift bei Neustadt") ist ebenso erfunden wie der Name des schwedischen Obersten. Obwohl die Fragen der Jungfrau kurz und tonlos gesprochen sind, verraten sie doch Umsicht und einen festen, starken Willen mitten im überwältigenden Leid, sie lassen bereits die Absicht Theklas erkennen, nach der Grabstätte des Geliebten zu pilgern; vgl. die folgende Szenengruppe. Adel und Hoheit sprechen aus dem Schlußwort, mit welchem sie, sich aus ihrem Schmerz emporrichtend, sich in der Achtung des Hauptmanns wieder herstellt und das Heldentum der Gegner, die ihren Geliebten gefällt, aber im Tode mit höchsten Ehren geehrt haben, auch ihrerseits zu ehren sucht. „Sie haben mich in meinem Schmerz gesehn." Mit dieser Einleitung des Abschieds knüpft sie wörtlich an ihr Eingangswort in diesem Auftritt an.

Personenzuwachs: Der schwedische Hauptmann; Typus des ritterlichen und weltgewandten Offiziers, aber ohne individuelle Züge. Darum hat ihm der Dichter auch keinen Namen gegeben, er sollte als Vertreter der Gattung des ritterlichen schwedischen Offizierkorps wirken.

Ergebnis: Weiterführung der Liebeshandlung im Anschluß an die II. Szenengruppe. Im Mittelpunkt steht Thekla, seelisch aufs schwerste leidend und daher äußerlich überwiegend passiv, immerhin aber sowohl dem Vater wie dem schwedischen Hauptmann gegenüber von einer unzerstörbaren Willenskraft. In beiden Auftritten, die sich zueinander verhalten wie Wunsch und Erfüllung, setzt sie ihren Willen mit Erfolg durch und verschafft sich volle Klarheit über das Schicksal des Geliebten.

V. Szenengruppe: 11.—14. Auftritt.

11. Auftritt: Thekla und die Neubrunn. — Thekla gibt ohne Umschweife ihren Entschluß kund, sofort zum Grabe des Geliebten aufzubrechen: „Wir müssen fort, noch diese Nacht . . . Wohin? Wo er bestattet liegt, zu seinem Sarge." Wenn auch dieser Entschluß an sich nach Theklas Fragen am Ende des vorigen Auftritts nicht mehr unerwartet kommt, so überrascht doch die Eile, mit der sie ihn auszuführen trachtet, und die Gleichgültigkeit gegenüber den daraus entspringenden Folgen. Auf diese Folgen wird sie durch die Neubrunn aufmerksam gemacht, die durch ihre Einwände den Entschluß Theklas zu erschüttern sucht; die Neubrunn führt an: den Zorn des Vaters, das Gerede der Leute, die unterwegs drohenden Gefahren, die Schwierigkeiten der Vorbereitung, den Gram der Mutter. Von all diesen Bedenken wirkt nur das letzte auf die gramverbitterte Seele des Mädchens; das Leid, das sie der ohnedies schon tiefgebeugten Mutter zuzufügen im Begriffe steht, läßt sie auf Augenblicke schwanken. Aber schließlich kommt sie auch darüber mit einem raschen Entschluß hinweg: „ich kann's ihr nicht ersparen." — Ebensowenig macht sich Thekla darüber Sorgen, was dann, wenn sie ihr Reiseziel erreicht haben, weiter mit ihr werden solle: „dort wird's ein Gott mir in die Seele geben." Augenblicklich ist sie nur ganz Sehnsucht, ganz Verlangen „zur tiefen Ruh, wie er sie auch gefunden. Es zieht mich unwiderstehlich fort zu seinem Grabe." Zugleich aber spricht noch ein anderes mit; eine geheimnisvolle Angst treibt sie aus diesem Hause: „Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht von dannen — es füllen sich mir alle Räume dieses Hauses mit bleichen hohlen Geisterbildern an usw." Die Vorahnung schrecklicher Ereignisse, die den Untergang ihres Hauses herbeiführen und die sie schon P. III, 9 angekündigt hatte, ist zur unerträglichen seelischen Pein für sie geworden. So gewinnt sie die Kraft, auch das letzte Band, das sie innerlich noch an ihre Familie knüpfte, die Liebe zur Mutter, zu zerreißen und dem Geliebten in Nacht und Tod zu folgen.

Angesichts dieser überlegenen Energie gibt die Neubrunn ihren Widerstand auf und fügt sich ohne weitere Bedenken um ihr persönliches Schicksal der Gebieterin. In der Art, wie hier ein überlegener Wille den schwächeren zu einem schnellen Entschluß mit fortreißt und alle Bedenken überwindet, ist der Auftritt eine Parallelszene zu T. IV, 6, der Auseinandersetzung Buttler—Gordon. Mit ihm hat er auch die überwiegend stichomythische Form gemeinsam.

12. Auftritt: Monolog Theklas. — Rechtfertigung ihres Vorhabens und zugleich allgemeine Andeutungen über ihr weiteres Schicksal: „sein Geist ist's, der mich ruft ... die Schar der Treuen, die sich ihm geopfert. Unedler Säumnis klagen sie mich an. Sie wollten auch im Tod nicht von ihm lassen ... und ich sollte leben!" Ein starker Wille zum Tode, eine förmliche Todessehnsucht ist in ihr vorhanden und macht einen freiwilligen Tod an dem Sarge des Geliebten wahrscheinlich. Sie selbst gibt als Ursache das Scheitern ihres Liebesglückes an: „was ist das Leben ohne Liebesglanz? ich werf es hin, da sein Gehalt verschwunden." Durch den Tod des Geliebten hat das Leben für ihre vereinsamte Seele, die weder am Vater noch an der Mutter einen inneren Halt findet, jeden Reiz eingebüßt. Ein Rückblick auf ihr kurzes Liebesleben begründet das näher und gibt damit zugleich eine Art Abschluß der Liebeshandlung. Auch die Anwendung des Reims, den sonst der Dichter in der Regel nur vor dem Fallen des Vorhanges am Ende eines Aktes oder Halbaktes anwendet, erhöht den Eindruck eines Abschlusses. Daß ein solcher hier tatsächlich in Aussicht genommen war, darüber s. unten beim 14. Auftritt.

13. Auftritt: Thekla, die Neubrunn und der Stallmeister Rosenberg. — Die Einwilligung Rosenbergs, Thekla bei ihrer Flucht bedingungslos seine Hilfe zu leihen, beseitigt die letzten dem Vorhaben Theklas noch entgegenstehenden Schwierigkeiten. So erhalten wir die Gewißheit, daß der im 11. Auftritt entwickelte Plan, der allzu leicht als die Ausgeburt einer überreizten, wirklichkeitsfremden Mädchenseele erscheinen könnte, in die Wirklichkeit umgesetzt und unverzüglich („in dieser Stunde") ausgeführt werden wird.

14. Auftritt: Thekla, die Herzogin, die Neubrunn. — Der Abschied Theklas von der Mutter, aber ein einseitiger und versteckter Abschied, da die Mutter nichts davon merken darf, was die Tochter wirklich im Sinne hat. Anderseits will die Tochter auch die ahnungslose Mutter nicht belügen und wählt in dieser seelischen Not doppeldeutige Worte, die ebenso für das einfache Gutenachtsagen wie für einen Abschied vom Leben überhaupt passen: „ich brauche Ruh ... gut' Nacht, liebe Mutter ... Schlaf wird es (mein Herz) besänftigen." So schließt das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter äußerlich ohne Mißklang. Der Dichter hat jedoch selbst Bedenken gehabt, ob die beiden letzten Auftritte (13 u. 14) zum Verständnis des Ganzen wirklich erforderlich sind; vgl. seinen Brief an Goethe vom 17. März 1799: „Ich will es auf Ihre Entscheidung ankommen lassen, ob der vierte Akt mit dem Monolog Theklas schließen soll, welches mir das liebste wäre, oder ob die völlige Auflösung dieser Episode noch die zwei kleinen Szenen, welche nachfolgen, erforderlich macht." Goethe antwortete darauf am 18. März 1799: „Mit dem Monolog der Prinzessin würde ich auf alle Fälle den Akt schließen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen. Vielleicht wäre es in der Folge gut, wenn der Stallmeister schon im ersten Stücke (d. i. in den Piccolomini)

eingeführt würde." Das letztere ist nicht geschehen, und der Dichter hat es schließlich bei dem ursprünglichen Abschlusse bewenden lassen, weil dadurch erst dem Leser die volle Gewißheit gegeben wird, daß Theklas Plan realisiert wird; immerhin ist es bezeichnend, daß Schiller sowohl wie Goethe diese Auftritte als entbehrlich ansahen.

Ergebnis: Abschluß der Liebeshandlung mit dem Entschlusse Theklas, sogleich aus Eger zu fliehen und ihr Leben am Grabe des Geliebten zu beschließen.

Rückblick auf den vierten Aufzug.

Wieder wie schon bei den zwei letzten Aufzügen scheidet ein Zwischenakt in der Mitte das Ganze in zwei große Teile, die hier jeder auch hinsichtlich der Handlung voneinander stark abweichen. Der 1. Halbakt (Auftritt 1—8) ist der Wallenstein betreffenden Haupthandlung eingeräumt, der 2. Halbakt (Auftritt 9—14) der Liebeshandlung. Beide Teile werden verknüpft durch ein zwischen den dritten und vierten Aufzug fallendes Ereignis, das entscheidenden Einfluß auf beide Handlungen gewinnt: der Sieg der Schweden über die Pappenheimer und der Tod Maxens. über die Zeit dieses Ereignisses hat sich der Dichter in einen Widerspruch verwickelt. Nach V. 3062 ist Max „heut früh" bestattet worden; danach kann die Schlacht nur am vorausgehenden Tage stattgefunden haben. Dagegen will Wallenstein V. 2619 f. das Schießen erst „diesen Abend" gehört haben; offenbar liegt an dieser Stelle ein Versehen des Dichters vor. Max ist noch am Abend desselben Tages gefallen, an dem er von der Geliebten Abschied genommen (T. III, 23); Wallenstein dagegen ist, nachdem er die Nacht durchmarschiert ist, erst im Laufe des nächsten Tages in Eger eingetroffen, so daß zwischen dem III. und IV. Aufzug etwa eine Zeit von 24 Stunden anzunehmen ist; vgl. Bellermann a. a. O. S. 23 f.

Der erste Halbakt zeigt eine steigende Bewegung auf den katastrophischen Ausgang Wallensteins hin bis zum Beschluß seiner Ermordung. Im Mittelpunkt steht Buttler, der aber unter der Wucht der furchtbaren ihm zufallenden Aufgabe hier an Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Charakters einbüßt. Ausschlaggebend für seinen Beschluß ist die Vernichtung der Pappenheimer. — Im zweiten Halbakt wird die Liebeshandlung zu Ende geführt, doch gleichzeitig auch die Haupthandlung des ersten Teiles ergänzt. Während dort die Feinde Wallensteins sich rüsten zum entscheidenden Schlage, wird hier der Kreis der Seinen abermals verringert, dadurch, daß die eigne Tochter ihn verläßt. Im Mittelpunkt steht Thekla, deren Handeln ausschließlich bestimmt wird durch den Tod des Geliebten. Ihr Charakterbild wird einheitlich ausgestaltet zu dem Bilde einer ganz in Gram getauchten Heldin des Leids. Dies Motiv tritt in die Reihe der zu allen Zeiten von der Dichtung mit besonderer Vorliebe behandelten Motive, einzelne Gestalten entweder von vornherein zu besonderen Trägern übergewaltigen Leids, sowohl eignen,

wie fremden zu machen oder durch besonders schwere Schicksalsschläge zu solchen werden zu lassen. Dahin gehören Achilles, „der Held des Leides" (ἄχος, das Leid), Niobe, Antigone, Iphigenie, Sigune im Parzival. Thekla erscheint nicht wieder im Drama. Ihr weiteres Schicksal, insbesondere ihren nahe bevorstehenden Tod, hat der Dichter wiederholt, besonders im 12. Auftritt (vgl. oben S. 367), deutlich angekündigt. Indessen dem großen Publikum genügten diese Andeutungen nicht. Man bat den Dichter mehrfach um weitere Aufklärung, so daß er gelegentlich unwillig äußerte: „Die Leute sind doch sehr unbeschnittenen Herzens und Ohres." Endlich, als die Fragen nicht aufhörten, dichtete er das Lied „Thekla. Eine Geisterstimme" (1802), einen Monolog Theklas im Jenseits. Darin nimmt Thekla selbst die Fragen des Publikums auf auf und beantwortet sie:

„Wo ich sei, und wo mich hingewendet,
Als mein flücht'ger Schatten dir entschwebt?
Hab ich nicht beschlossen und geendet,
Hab ich nicht geliebet und gelebt? ...
Ob ich den Verlorenen gefunden?
Glaube mir, ich bin mit ihm vereint,
Wo sich nicht mehr trennt, was sich verbunden,
Dort, wo keine Träne wird geweint" usw.

Vgl. beim 4. Vers die Beziehung zur 2. Strophe von Theklas Lied P. III, 7.

Der Hauptheld Wallenstein tritt hinter Buttler und Thekla stark zurück, doch nimmt er in beiden Halbakten persönlich Anteil an der Handlung.

Verhältnismäßig groß ist der Personenzuwachs: Gordon, der Bürgermeister, der schwedische Hauptmann, der Stallmeister Rosenberg. Indessen tritt nur Gordon als Einzelperson und Charakter bedeutungsvoll heraus, so daß seine Mitwirkung an den bevorstehenden katastrophischen Ereignissen erwartet werden darf.

Fünfter Aufzug.

I. Szenengruppe: 1. und 2. Auftritt.

1. Auftritt: Buttler und Major Geraldin. — Vorbereitung der Ermordung Terzkys und Illos. Die Leitung dieser Unternehmung wird dem Major Geraldin übertragen, der Auftrag von diesem unbedenklich und ohne jede Gegenrede angenommen und damit das Schicksal der Genossen Wallensteins entschieden. Die Anweisung Buttlers nimmt auf, was wir aus IV, 6 und 7 bereits wissen: ein Gastmahl wird sie fällen, das im Schlosse, d. h. auf der Burg von Eger stattfindet. Die Anweisung Buttlers zur Ermordung der Genossen Wallensteins wird aber auch zum Hauptbericht über den künftigen Hergang selbst, der nur im 6. Auftr. eine kurze Ergänzung findet (s. unten S. 378 f.). Unser Interesse an diesem Teil des Blutgerichts soll gleichsam vorweg befriedigt werden,

damit es sich dann um die Hauptkatastrophe, den Tod Wallensteins selbst, voll sammeln könne. Das ganze Auftreten Buttlers hier und in den folgenden Szenen erinnert an das Octavios, in dessen Stelle jener eingetreten ist, in T. II, 4 und 5: ähnliche vorbereitende Maßregeln der Sicherung und eine ähnliche Einwirkung auf charakterlose Werkzeuge.

Einzelnes. „Wer ist gut kaiserlich?" Diese Frage und die Losung: „es lebe der Kaiser" wird fortan (vgl. den 2. Auftr.) zum Erkennungszeichen für Freund und Feind als Antwort auf die freche Forderung Illos in T. IV, 7: „keiner soll sich für kaiserlich bekennen, wo wir herrschen". — „Ich will den Tisch umstürzen." Buttler wird, wie es seiner energischen Natur entspricht, nicht nur mit Befehlen und Worten antreiben, sondern auch handelnd Anteil nehmen an den entscheidenden Taten, vgl. unten zum 6. und 7. Auftr. — Die Parteinahme des Rates und der Bürger von Eger für Wallenstein, deren Ursachen Buttler nicht durchschaut, ist eine Folge von T. IV, 3. Sie ist nicht geschichtlich, vielmehr fand Schiller in seiner Quelle, daß Wallenstein die Stadt durch Zwangsmaßregeln habe dahin bringen wollen, ihm Treue zu schwören. Er wandelte das Verhältnis um und schuf damit ein neues, zur äußersten Tat treibendes Motiv. Zugleich verlegte er damit von neuem einen Teil der Schuld aus dem Charakter Buttlers — ihn mildernd — in das Zusammentreffen zwingender Umstände.

2. Auftritt: Buttler, Deveroux und Macdonald. — Unmittelbare Vorbereitung zur Ermordung Wallensteins. Zur Ausführung der Mordtat werden die Hauptleute Deveroux und Macdonald gedungen. Die breite Ausdehnung erklärt sich aus dem Wunsch des Dichters, dem dritten Teil der Tragödie, ebenso wie dem zweiten, fünf Akte und dem V. Akt eine angemessene Ausdehnung zu geben. „Ich habe," schreibt er an Goethe (8. März 1799), „es endlich glücklicherweise arrangieren können, daß auch dieses Drama (Wallensteins Tod) fünf Akte hat, und den Anstalten zu Wallensteins Ermordung ist eine größere Breite sowohl, als theatralische Bedeutsamkeit gegeben worden. Zwei resolute Hauptleute, die die Tat vollziehen, sind handelnd und redend eingeflochten; dadurch kommt auch Buttler höher zu stehen, und die Präparatorien zu der Mordszene werden furchtbarer." Die „theatralische Bedeutsamkeit" liegt in dem dramatischen Leben dieses abgeschlossenen Bildes, das ein kleines Drama für sich ist und zugleich eine treffliche Zusammenfassung früher berührter Punkte gibt. Zur theatralischen Bedeutsamkeit gehört auch die Steigerung des „Furchtbaren und Rührenden", welche das hier gebotene Schauspiel eines Ringens um das umstellte Opfer unzweifelhaft erreicht; selbst die morderprobten und käuflichen Mordknechte (vgl. Buttler: „du hast schon deine dreißig Seelen auf dir liegen") scheuen vor diesem Morde zurück. Die Einzelmomente in der Entwickelung der Handlung sind folgende: 1) Buttler erprobt die erwähnten Gehilfen, und zwar erfolgreich, ob sie kaiserlich gesinnt und ihm selbst unbedingt ergeben sind. (Macdonald: „Wir folgen dir und wenn's zur

Hölle ginge.") 2) Er teilt ihnen „des Kaisers Willen und Ordonnanz" mit, den Friedland lebend oder tot zu fangen (Berufung auf den kaiserlichen Brief; s. oben S. 360), und verweist auf die des Täters wartende Belohnung. 3) Er verlangt, daß sie sich bereit finden lassen, Wallenstein zu töten. Die Bedenken der Hauptleute sind nicht erheblich, solange es sich nur darum handelt, Wallenstein zu verlassen; denn sie folgen als Soldaten und Irländer des Glückes Stern, und dieser Glücksstern ist gefallen. Deveroux: „Wir sind Soldaten der Fortuna usw." Diese niedrig-militaristische Auffassung begegnet gerade bei den Buttlerschen im Drama mehrfach; vgl. den ersten Dragoner L. 11, V. 713 „seine (des Friedländers) Fortuna soll uns führen" und V. 1025 „der Irländer folgt des Glückes Stern". Aber ihre Bedenken werden zahlreich und schwerwiegend, sobald die Forderung lautet, „den Feldherrn" zu *töten*, „dem sie das Jurament geleistet haben". Zunächst weigern sie sich überhaupt: „es geht nicht." Da faßt sie Buttler 4) geschickt bei ihrer Gewinnsucht, indem er einen andern für den Auftrag ins Auge faßt: „geht und schickt mir Pestaluzzen." Sogleich lenken sie ein, sie sind im Grunde gewonnen, obwohl sie noch zahlreiche Einwände haben: „Ist's des Kaisers Will? . . . des Herzogs Aug' fürcht' ich . . . er ist nicht zu verwunden, er ist fest." Aber mit Geschick und zäher Ausdauer widerlegt und entkräftet Buttler 5) alle Einwände. Dann verabredet er 6) mit ihnen die Tat und gibt ihnen Verhaltungsbefehle: „Wählt aus dem Regiment zwanzig, dreißig handfeste Kerls — wenn's eilf geschlagen, führt sie in aller Stille dem Hause zu." Zugleich sichert er ihnen seine eigne tätige Mithilfe zu: „Ich werde selbst nicht weit sein . . . ich hab des Orts Gelegenheit erkundigt, durch eine hintre Pforte führ ich euch" usw. Auf jede Weise, selbst durch eine Bluttat („mit einem Dolchstoß durchbohr ich den Hartschier") ist er bereit, ihnen Bahn zu schaffen. Trotz alledem regt sich 7) angesichts der letzten Entscheidung noch einmal das Gewissen der beiden, und sie schaudern zurück vor der ihnen angesonnenen furchtbaren Tat: „es ist ein gar zu großes Haupt. Man wird uns für zwei Bösewichter halten." Da wird die Entscheidung durch den Hinweis auf den Verrat Wallensteins herbeigeführt — die gleiche Erwägung wurde T. IV, 2 entscheidend für Gordon —; mit einemmal sehen sie ihre Tat in einem neuen Licht, als eine Wohltat für den Feldherrn: „Komm, Macdonald, er soll als Feldherr enden und ehrlich fallen von Soldatenhänden."

Personen: *Deveroux* und *Macdonald* sind nicht vom Dichter erfunden, sondern die geschichtlichen Mörder Wallensteins. Es waren beides Irländer, also Landsleute Buttlers. Deveroux wurde später vom Kaiser reich belohnt. Er erscheint auch in der Charakteristik Schillers als der geistig bedeutendere der beiden. Macdonald begnügt sich in der Hauptsache damit, dem Kameraden zuzustimmen und wiederholt mehrfach geradezu dessen Worte als seine eigne Meinung. Der einzige selbständige Zug, durch den ihn der Dichter herausgehoben hat, ist sein Aberglaube an Wallensteins Gefeitsein: dieser Zug aber paßt recht gut in sein geisti-

ges Gesamtbild. Der sittliche Standpunkt der beiden Glückssoldaten dagegen ist durchaus gleich niedrig; es sind feile Söldlinge im wörtlichen Sinne, die dem dienen, der sie am besten bezahlt, und die für entsprechenden Lohn auch vor einem Mord nicht zurückschrecken. Man vergißt immer wieder, daß man, nach des Dichters Absicht, Offiziere vor sich hat. Trotzdem lebt selbst in diesen durch einen langen Krieg verrohten Seelen noch eine dunkle Vorstellung von Pflicht, Treue, Ehre und Dankbarkeit, und es kostet ihnen starke Überwindung, die Waffen gegen den eignen Feldherrn zu kehren. — Buttler ist von ihnen nur dem Grade, nicht der Art nach verschieden; er ist der klügere, energischere, aber auch der rücksichtslosere. — Die Größe Wallensteins hebt sich in dem Maße, als die an seinem Falle arbeitenden Personen sich erniedrigen. Seine Macht über die Herzen seiner Soldaten wird noch einmal vor uns lebendig in den Einwänden der beiden Mordknechte: der mit abergläubischen Vorstellungen verbundene Respekt und eine durch kluge Freigebigkeit immer neu befestigte Anhänglichkeit sind die Hauptpfeiler dieser Macht. — Der mehrfach erwähnte Pestaluzz, der hier als ein Untergebener Buttlers erscheint, war in Wirklichkeit ein Terzkyscher Hauptmann, der an der Verschwörung gegen Wallenstein beteiligt war. Desgleichen war der V. 3309 genannte Leßly, mit seinem richtigen Namen Walter Leslie, (vgl. P. IV, 4, V. 2032) ein Schotte, Oberstwachtmeister eines Terzkyschen Regiments, von Buttler für seine Pläne gewonnen und bei den geschichtlichen Ereignissen in Eger hervorragend beteiligt, während ihn der Dichter mehr in den Hintergrund gerückt hat. Er gab bei dem Mordbankett auf der Burg das Zeichen zum Überfall auf Terzky und seine Genossen, wurde kaiserlich belohnt, u. a. auch mit dem Grafentitel, zeichnete sich im weitern Kriege als Führer und Diplomat aus und starb 1667 als kaiserlicher General-Feldmarschall und Geh. Rat, vgl. Heß a. a. O. S. 409ff. u. 403.

Der Auftritt zeigt mehrfach Berührung mit dem Vorspiel „Wallensteins Lager", nicht nur in der Erwähnung von markanten Besonderheiten Wallensteins (V. 3335 sein Gefeitsein, vgl. L. 6, V. 365 ff.; V. 3369 „er haßt Geräusch", vgl. L. 9, V. 630), sondern auch in der Sprache. Die beiden Offiziere sind in ihrer Ausdrucksweise stark den Soldaten des Lagers angenähert; bezeichnend dafür ist unter anderem der häufige Gebrauch der Fremdwörter (Fortuna, Jurament, Chef, gekommandiert, Komitat).

Ergebnis: Das um Wallenstein und die Seinen ausgespannte Mordnetz zieht sich immer enger zusammen, so daß ein Entkommen des Helden oder eine andere glückliche Lösung unwahrscheinlich wird. Buttler trifft die letzten Vorbereitungen und erweckt vor allem dadurch unsere schlimmsten Befürchtungen, daß er bei beiden Mordtaten, sowohl bei dem vorangehenden Überfall auf dem Schloß wie bei der Ermordung Wallensteins selbst, seine energische Mithilfe in Aussicht stellt.

II. Szenengruppe: 3.—5. Auftritt.

Das Gemeinsame sind die immer bestimmteren Todesahnungen und immer dringenderen Warnungen von seiten der Freunde Wallensteins und demgegenüber die steigende Sicherheit Wallensteins selbst; sodann eine neue Reihe von Bildern eines letzten Abschieds, der freilich nur von einem Teil der Beteiligten geahnt wird.

3. Auftritt: Wallenstein, der schwedische Hauptmann, später die Gräfin. — Der Eingang erinnert an T. II, 1. Wie dort beginnt das Spiel mitten im Gespräch oder richtiger am Ende eines Gesprächs, von dem wir nur die zusammenfassenden Schlußworte hören; ein von Schiller auch sonst beliebter Eingang, vgl. Tell I, 2. Die nochmalige Einführung des schwedischen Hauptmanns dient verschiedenen Zwecken; sie verknüpft die Handlung mit T. IV, 10 und lenkt von vornherein die Gedanken zurück auf Max, zugleich macht sie uns die seelische Zwiespältigkeit Wallensteins deutlich. Er kann keine wahre Freude über den Sieg der Schweden empfinden, eine starke Melancholie hat sich seiner bemächtigt, die im folgenden zur rührenden Totenklage um Max wird. So liegt von vornherein über der ganzen Szene eine düstere Grundstimmung. Diese wird weiterhin erhöht durch die schlecht verhüllte Angst der Gräfin, ferner durch den im folgenden noch mehrfach wiederholten Hinweis auf das gleichzeitig in unsichtbarer Handlung an Illo und Terzky sich vollziehende Gericht (Wallenstein: „Wo ist dein Mann?" Gräfin: „Zu einem Gastmahl sind sie, er und Illo"). Endlich begleitet und steigert das Stimmungsleben in der Natur, eine außergewöhnliche Gewitterstimmung im Februar, das Stimmungsleben der Handlung; der Dichter verwertete dabei einen geschichtlichen Zug, denn Murr berichtet, daß in der Mordnacht (25. Februar) ein erschreckliches Windbrausen von acht Uhr bis Mitternacht wahrgenommen worden sei. — Den ersten Teil des Gespräches bildet Wallensteins ergreifende Totenklage an Max, vorbereitet durch Buttlers und Illos Zeugnisse T. IV, 7. Sie ist der Ausdruck tiefsten Schmerzes und reinster Anerkennung, ein Zeugnis gleich ehrend für den gefallenen Helden, dem hier die herrlichste Grabschrift von berufenstem Munde gesetzt wird, wie für Wallenstein selbst, in welchem alles ausgelöscht ist, was von Haß und Rache früherer Stunden etwa noch vorhanden war (vgl. T. III, 18), und der zurückkehrend zur unverfälschten Sprache des Herzens ganz dem rein menschlichen Gefühl hingegeben ist: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben, und kalt und farblos seh ich's vor mir liegen. Denn er stand neben mir wie meine Jugend, er machte mir das Wirkliche zum Traum, um die gemeine Wirklichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröte webend, im Feuer seines liebenden Gefühls" usw. Die schönste Rechtfertigung des jugendlichen Idealismus vom realistischen Standpunkt des älteren Mannes. — Im zweiten Teil des Gesprächs schreitet die Gräfin zum offenen Bekenntnis ihrer Angst: „o mir wird heut so schwer, von

dir zu gehn, und bange Furcht bewegt mich." Die Angst wird begründet durch trübe Ahnungen und düstere Träume, die im einzelnen dargelegt eine erste Reihe von Warnungen für Wallenstein bilden. Die Ahnungen deuten im Anfang nur allgemein auf einen plötzlichen Untergang Wallensteins („du möchtest schnell wegreisen diese Nacht" usw.; Anknüpfung an die Bitte der Gräfin T. IV, 9), am Schluß bestimmt auf sein gewaltsames Ende hin. Ebenso reden die Traumgesichte anfangs noch eine allgemeine Sprache: Wallenstein in Gesellschaft der abgeschiednen Gattin und in der Gruft zu Gitschin. Der Dichter verwertete auch hier geschichtliche Tatsachen. Die erste Gemahlin Wallensteins, Lukretia Nikesch von Landeck, war eine reiche Witwe, die den Grund zu seinem Reichtum und seiner Macht legte; an ihrer Seite wurde er später in der von ihm gestifteten Kartause zu Waltitz bei Gitschin beigesetzt. Das letzte Traumgesicht der Gräfin dagegen ist beängstigender und bringt unverkennbare Anspielungen auf die Mordstätte selbst. Die rote Decke wird von Wallenstein selbst auf seinen roten Teppich bezogen; vgl. unten die szenarische Bemerkung vor dem 11. Auftritt. Aber all diesen Ahnungen und Gesichten gegenüber wahrt Wallenstein völlig seine männliche Fassung, ein neuer und letzter Beweis, wie wenig er sich innerlich vor dieser Frau beugt. Seine Antworten bilden eine Reihe von Zeugnissen für seine wachsende Sicherheit: Freiheit von jeder Furcht; Spott über die Einbildungen der Gräfin; Umdeutung der bangen Träume in eine erwünschte Vorbedeutung; dämonische Verblendung, in welcher er die Wahrheit sehend, gleichwohl auf das Verkehrte schließt. Er erkennt richtig, daß „den großen Geschicken ihre Geister schon voranschreiten", aber weil nur andre hier diese Geister sehen, ihm selbst die innere Warnungsstimme nichts sagt, so schließt er unrichtig, daß jene überhaupt nicht da seien. Höhe seiner Sicherheit: „des Kaisers Achtsbrief ängstigt dich. Buchstaben verwunden nicht. Er findet keine Hände." Durch seine unerschütterliche Ruhe gelingt es ihm, die Erregte halb und halb zu beruhigen, doch gibt sie ihm beim Scheiden den Entschluß kund, sich selbst durch Gift das Leben zu nehmen, wenn ihre Ahnungen in Erfüllung gehen sollten. Neues Zeugnis für ihr inniges schwesterliches Verhältnis zu Wallenstein, Weiterführung ihrer T. III, 11 gefaßten Entschließung, Vorbereitung auf den 12. Auftritt.

4. Auftritt: Wallenstein und Gordon, später der Kammerdiener. — Die Entscheidung rückt näher und näher; einzelne Umstände lenken unsre Aufmerksamkeit darauf hin, zunächst der Eintritt des Kommandanten, der die Festungsschlüssel bringt. Mit der Zeit hat es dabei der Dichter nicht sehr genau genommen. Nach T. IV, 7 V. 2828 sollte Gordon „Schlag zehn" dem Herzog die Schlüssel bringen. Dazu würde stimmen, daß Buttler T. V, 2 V. 3352 die Mordknechte bestellt, „wenn's eilf geschlagen". Wenn dagegen Wallenstein im vorausgehenden 3. Auftritt V. 3462, als er den Kommandanten ins Haus eintreten hört, versichert, „Mitternacht ist da", so liegt hier ein offenbarer Widerspruch

vor, der sich wohl daraus erklärt, daß Wallenstein mehr eine allgemeine Zeitbestimmung geben will, mit dem Sinne: daß es schon spät ist, tief in der Nacht. Ferner wirkt vorbereitend auf die Katastrophe der erneute Hinweis auf die unsichtbare Handlung des sich an Illo und Terzky vollziehenden Gerichts: das Mordbankett im hellerleuchteten Schloß mit rauschender Musik ist in vollem Gange. Sodann erfüllt sich auch weiterhin das Wort Wallensteins, daß den großen Geschicken ihre Geister voranschreiten; das geschieht wiederum in Gestalt warnender Stimmen: das Vorzeichen (Omen) der zerspringenden Kette, die leisen Warnungen Gordons.

Aber all das begleitet nur die Gedankenführung Wallensteins, welche, an den voraufgehenden Auftritt anknüpfend, eine neue Reihe von Zeugnissen vermessener Sicherheit in berechneter Steigerung darstellt: 1. Eingang: „So sind wir denn vor jedem Feind bewahrt und mit den sichern Freunden eingeschlossen"; tatsächlich ist das Gegenteil der Fall, und der Grund, auf welchem der stolze Bau jener Sicherheit sich aufbauen will, ist ein Wahn. 2. Nichtachtung des Vorzeichens, das in der Zerstörung des Talismans liegt. Die Kette „sollte ein Talisman mir sein, solang ich sie an meinem Halse gläubig würde tragen". Das ist nicht mehr der Fall. So wird in ganz natürlicher Weise erklärt, daß der Talisman seine Kraft und das Anzeichen seine Bedeutung verloren hat. Eitle Zuversicht auf ein neues „Glück" und dieses neuen „Bannes Kraft". 3. Vergleichende Abmessung seines Geschicks mit dem seines Jugendgenossen; er nennt mitleidig herabschauend auf den „abgelebten", in der Unbedeutendheit dahinlebenden Genossen die „Hoffnung seine Göttin noch", fühlt sich innerlich noch „ein Jüngling", vertraut auch weiterhin noch dem „treuen Glück", das ihn bisher liebend aus der Menschen Reihen zu der Menschheit Höhen emporgehoben habe; er weiß sich, wenn auch dem Anschein nach äußerlich und vorübergehend tief gestürzt, gleichwohl auch jetzt noch erhaben über der Menschen Weise und die gemeinen Schicksalswege: „Nichts ist gemein in meinen Schicksalswegen, noch in den Furchen meiner Hand. Wer möchte mein Leben mir nach Menschenweise deuten?" 4. Der schwerste Schicksalsschlag, der ihn getroffen, der Opfertod des liebsten Freundes, und daß er fiel durch seine Schuld, wird ihm ein neuer Grund, sich aufs neue gefeit zu wähnen dem Schicksal gegenüber. „Die bösen Geister fordern ihren Zoll, das wußten schon die alten Heidenvölker, drum wählten sie sich selbst freiwilliges Unheil ... auch ich hab ihm geopfert" usw. Das ist derselbe Gedanke, dem Schiller gleichzeitig während der Abfassung des Wallenstein (1797) in der Ballade „Der Ring des Polykrates" dichterische Form gegeben hatte. Der hier erwähnte „Typhon" war ein Gott ägyptischer Herkunft, der „allmächtige Zerstörer und Verröder"; ihm sollen in Ägypten am Grabe des von ihm erschlagenen Osiris in alter Zeit Menschenopfer dargebracht worden sein. Es ist die Sprache der Vermessenheit, die Wallenstein, ähnlich dem Egmont Goethes und dem Cäsar im Shakespeareschen

Drama (III, 1), hier unmittelbar vor seinem Fall noch einmal redet; und doch ist der Ton ein anderer als früher vor den letzten Schicksalsschlägen: damals (T. III, 4) die frevelhaft herausfordernde Vermessenheit eines souverän über das Wohl und Wehe anderer verfügenden Willens; jetzt bei aller Überhebung und bei dem gleichen dämonischen Selbstbewußtsein doch ein Etwas von Schwermut, die den Ton ein wenig dämpft und in den Schlußworten: „mir fiel der liebste Freund und fiel durch meine Schuld" deutlich zum Ausdruck kommt. Das Bekenntnis seiner Schuld in diesem Zusammenhang ist im höchsten Grade bezeichnend für Wallenstein: ein Zeugnis seines Seelenadels inmitten der Äußerungen höchster Vermessenheit (Kontrast); ein Zeugnis tiefer Beugung und aufrichtiger Selbsterkenntnis, die doch mit einer wunderbaren Selbstverblendung (daß eben dieser Schlag und diese Schuld nunmehr ihn neu gefeit habe) unmittelbar zusammengeht.

Nebenher, wenn auch nur andeutungsweise, Hereinziehung neuer Tatsachen aus der Vorgeschichte. V. 3532. Belohnung seiner Kriegsdienste in Friaul. Dabei handelt es sich um einen Krieg, den der Erzherzog Ferdinand, der spätere Kaiser Ferdinand II. 1617 mit den Venetianern führte; vgl. Ranke a. a. O. Kap. 1:

Im Sommer 1617 belagerten die Venetianer Gradiska (einige Stunden südlich von Görz) mit überlegener Macht. Schon war ein Versuch, es zu entsetzen, mißlungen: es schien, als ob die Festung durch Mangel an Lebensmitteln in kurzem zur Kapitulation genötigt sein werde. Da war es, daß Wallenstein, infolge einer an die persönliche Ergebenheit der reichen Landsassen gerichteten Aufforderung des Erzherzogs, im Lager eintraf. Er hatte einige tüchtige Scharen zu Fuß und zu Pferd auf seine eigenen Kosten geworben, die er auf sechs Monate im Felde zu halten versprach. Er kam eben zur rechten Zeit, um an dem Unternehmen, den bedrängten Platz mit Lebensmitteln zu versehen, mit Rat und Tat teilzunehmen. Es gelang vollkommen. Auf dem Hinweg wurden die venetianischen Reiter, auf die man stieß, auseinandergeworfen; auf dem Rückweg wurde das zum Kriege untaugliche Volk, das man aus der Festung entfernen wollte, glücklich zwischen den venetianischen Geschützen hindurchgebracht. Eine rechtzeitige Hilfeleistung, von dem erwünschtesten Erfolge begleitet: die Venetianer gaben auf, den Platz zu erobern und, wie sie vorhatten, zu schleifen. König Ferdinand hat in späteren Jahren des Dienstes, der ihm dadurch geleistet worden war, oftmals dankbar gedacht.

Die Belohnung durch die Kette ist jedoch Erfindung des Dichters. — V. 3542 ff. Die Jugendzeit am Hofe zu Burgau, die bereits aus der Schilderung Gordons T. IV, 2 bekannt ist, nun in der Darstellung Wallensteins selbst: „Wir hatten öfters Streit . . . du schaltest mich, daß ich nach hohen Dingen unmäßig strebte, kühnen Träumen glaubte." Erneute Bestätigung seines unbändigen Ehrgeizes. Es ist wohl nicht zufällig, daß der Dichter auf Wallensteins Jugend nur am Anfang und Ende der gesamten Dichtung näher eingeht (L. 7. — T. IV, 2; V, 4).

5. Auftritt: Vorige, Seni. — Dreifacher Versuch, Wallenstein durch immer dringlichere Warnungen zu retten, von seiten Senis, Gordons (zum zweiten Male), endlich des Kammerdieners. Es beschwört ihn

1) der Astrolog immer inständiger, den Bund mit den Schweden aufzugeben; dreimalige Wiederholung: „vertrau dich diesen Schweden nicht!" Wallenstein, sonst der Astrologie blind ergeben zu seinem Verderben, macht sich hier, mit seiner Vergangenheit brechend, frei von den Sternen: „Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück; die Weisung hätte früher kommen sollen; jetzt brauch ich keine Sterne mehr dazu." Tragische Ironie der Verhältnisse, da ihm die Beachtung der verschmähten Sternkunst gerade in diesem Moment hätte Rettung bringen können. Und doch sind seine Einwendungen gegen Senis Orakel wiederum ganz begreiflich: das Orakel scheint ihm nur Selbstverständliches zu verkünden und sehr menschliche Motive sich in dasselbe zu mischen, nämlich die Abneigung Senis, des Katholiken, gegen eine Verbindung mit den protestantischen Schweden. — 2) Gordon nimmt die Warnungen Senis wieder auf, beruft sich nicht mehr auf die Sterne, sondern auf „Gottes Vorsehung", spricht mit großer Wärme, aber doch mit völliger Nüchternheit, geht an die Wahrheit so nahe heran, als es ohne offenbaren Verrat an Buttler nur möglich ist: „wenn dennoch eben dieser Schweden Ankunft" usw. Mit teilnehmendem Herzen, aber auch mit praktischem Urteil weist er dem einstigen Freunde den einzig möglichen Weg zur Rettung: „Friedland, der bereuend wiederkehrt . . . in seines Kaisers Gnade." Wallenstein hat kein Verständnis für des Jugendfreundes Drängen; was er aber auf den Versöhnungsvorschlag entgegnet, zeugt von der edelsten und erhabensten Auffassung der ganzen Lage. Weil das Blut des edelsten Führers und seiner Getreuen geflossen ist, kann ihm der Kaiser nicht vergeben; weil es das Blut seines liebsten Freundes ist, und weil dieses Blut der Preis war für Wallensteins Vorgehen, so erfordert dieses Totenopfer, damit es nicht um ein Nichts dargebracht sei, daß auch er seinen Weg fortsetze und dem Geschick seinen Lauf lasse: „zu ernsthaft hat's angefangen, um in ein Nichts zu enden". So wird sein Entschluß zu einer selbstauferlegten Sühne seiner Mitschuld am Tode Maxens (s. o. 3. A.), und die Reihe Trauer (Totenklage), Schuldbekenntnis und Sühne der Schuld vor dem Untergang Wallensteins in befriedigender Weise zum Abschluß gebracht. — 3) Die stumme flehentliche Bitte des Kammerdieners; seine durch die Sorge der andern auf das höchste gesteigerte Angst um seinen Herrn bricht mit elementarer Gewalt hervor und wirkt wie eine elementare Macht, gerade weil ihm vom Dichter kein Wort und damit keine Begründung verstattet worden ist. Nur Wallenstein verschließt sich dieser Wirkung und legt der stummen Bitte einen materiellen und äußerlichen Beweggrund unter. Doch entläßt er ihn rücksichtsvoll mit jenem Anflug leiser Schwermut, der sich in alle seine letzten Reden mischt.

Wir aber, die über der Handlung und den Nächstbeteiligten stehenden Hörer, werden und sollen des Dichters Worte nach seiner Ansicht mit Stimmungen begleiten, die gleichsam eine zweite innere Handlung erzeugen. In den angstvollen Ausführungen Senis geht Wahrheit, die

Warnung vor falschen Freunden, zusammen mit dem Irrtum („vertraue dich den Schweden nicht"). Wir sehen über dem Irrtum beider die Wahrheit: das herrannahende Geschick, das sein Opfer bannt, so daß dieses das Richtige in der Prophezeiung nicht mehr erkennen kann. Wir sagen uns, daß die Wahrheit in den Worten Gordons („wenn dennoch eben dieser Schweden Ankunft, gerade die es wär, die das Verderben beflügelte auf Ihr so sicheres Haupt") Wallenstein zu retten vermag. Das Opfer jedoch erscheint uns auch hier gebannt durch eine unentwirrbare Verflechtung der Verhältnisse. Die Zurückweisung des Vorschlags, den Gordon zur Rettung Wallensteins macht, lenkt außerdem den Blick noch auf eine andere Seite dieser Verflechtung: wenn Max durch Wallenstein in den Tod getrieben wurde (s. o. S. 350 f.) und nun dies vergossene Blut die Rettung Wallensteins hindert, diesen also wiederum in den Tod treibt, so sehen wir in diesem Verhältnis von Ursache und Folge, Verschuldung und Nemesis das Walten eines höheren Geschicks. — Abermaliger Hinweis auf das Nahen der Katastrophe durch Heranziehung der unsichtbaren Handlung auf dem Schlosse; Wallensteins Worte: „Sieh, es ist Nacht geworden, auf dem Schloß ist's auch schon stille" melden uns, daß dort das grause Gericht an den Genossen Wallensteins bereits vollzogen ist und daß das Gericht an dem Feldherrn unmittelbar bevorsteht. Dadurch werden für uns im letzten Teile eine Anzahl Worte doppelsinnig, so die an den Kammerdiener gerichtete Weisung Wallensteins: „Heut magst du mich zum letztenmal entkleiden." Vor allem aber gehört hierher das Schlußwort „ich denke einen tiefen Schlaf zu tun" usw., das uns nicht nur sagt, daß „das Gefühl des Helden in reiner Empfindung mit seinem Schicksal abschließend sich beruhigt hat" (Henke, a. a. O. S. 64), sondern das uns in ergreifender Weise den Schlaf ankündigt, welchen ihm das an der Schwelle harrende Todesgeschick in so jähem Wechsel bringen wird. — Wallenstein entschwindet langsam „in dem äußersten Gang" der an den Saal stoßenden Galerie; vgl. die szenische Bemerkung vor dem 3. Auftritt. Gordons Blicke nehmen von ihm Abschied auf Nimmerwiedersehen; wiederum ein Bild eines letzten Abschieds.

Ergebnis: Ankündigung und letzte Vorbereitung der nahenden Katastrophe. Ein Ringen zwischen den Freunden, die in immer dringlicher wiederholten Warnungen immer erneute Rettungsversuche machen, und dem Opfer Wallenstein selbst, das in wachsender dämonischer Sicherheit sich diesen Warnungen verschließt und so am Ende unrettbar in sein Verderben hineingeht.

III. Szenengruppe: 6. und 7. Auftritt.

6. Auftritt: Gordon und Buttler. Zunächst ein kurzes Ringen Gordons mit sich selbst, ob er in letzter Stunde noch rettend eingreifen solle. Buttler erscheint. Er hat am Kampfe, der Illo und Terzky fällt, persönlich teilgenommen, wie nach dem 1. Auftritt zu erwarten war, und ist verwundet. Seine kurze Mitteilung („dieser Illo

focht wie ein Verzweifelter" usw.) wirft ein Schlaglicht auf den Ausgang der unsichtbaren Handlung im Schloß. Zugleich wird es ihm durch seine Verwundung ermöglicht, daß er bei der nun folgenden Ermordung Wallensteins passiv auftreten kann, ohne den Makel der Feigheit auf sich zu laden; er soll voll und ganz in die Schuld hineinverstrickt werden, aber nicht als ein feiger Mörder dastehen, weil das unvereinbar gewesen wäre mit seinem sonstigen tapferen Verhalten. Damit kommt die Dichtung auch dem geschichtlichen Hergang ziemlich nahe. In Wirklichkeit waren weder Gordon noch Buttler während des Mordes im Hause anwesend. — Anderseits wird für Buttler wie früher die Entschließung so jetzt diese erste Tat zu einem *treibenden Moment* bei der Vollführung der zweiten und zu einem ausschlaggebenden in dem erneuten *Ringen* mit Gordon, der den Hinweis auf die Verwundung Buttlers, auf den Tod der eigentlich Schuldigen, auf den heiligen Schlaf, den man nicht frevelnd morden dürfe, auf den Seelenzustand Wallensteins, der nicht bereitet sei, vor seinen Gott zu treten, benutzt, um nochmals die Entscheidung aufzuhalten: nur *eine* Nacht, nur *eine* Stunde noch, die alles ändern könne! Ahnungsvoller Hinweis auf „ein beglückendes Ereignis", das „schnell vom Himmel fallen" könne (*hemmendes Moment*). Buttler aber macht sich los und stampft auf den Boden; das war offenbar das mit den Mördern verabredete Zeichen, vgl. die Eingangsworte des Auftritts.

7. *Auftritt*: Die Vorigen; Deveroux und Macdonald mit Hellebardierern, dann der Kammerdiener. — Zusammenwirken verschiedener Handlungen und Personen zu einer Reihe sich rasch, blitzartig abspielender Vorgänge. — Zunächst Fortsetzung des Ringens zwischen Gordon und Buttler. *Gordon* ist über die Zweifel in seiner ringenden Seele Herr geworden; er ist entschlossen und im Begriff, sich in das aufgehobene Schwert zu werfen: da verkündet das Trompetensignal anscheinend die Ankunft der Schweden und ruft ihn, den Kommandanten der Festung, an seinen Posten. Das aufopfernde Einschreiten Gordons kommt zu *spät*, und die vermeintliche Ankunft der Schweden beschleunigt die Tat Buttlers. Da tritt an Stelle des davoneilenden Gordon der Kammerdiener und sucht die Mordknechte aufzuhalten, aber vergeblich; er fällt noch vor seinem Herrn. Es ist derselbe, der im 5. Auftritt sich zu des Herzogs Füßen stürzte; er hatte also nicht nur um des Fürsten, sondern auch um seine eigne Rettung gebeten. So hat der Dichter einen geschichtlichen Vorgang, daß (nach Murr) ein mit einer Schale Bier kommender Page, der Lärm machen wollte, niedergestoßen wurde, zu einem besonders poetischen Motiv vom *Tode der Treue* gemacht. Die nachfolgende Katastrophe selbst, die Ermordung Wallensteins bleibt *unsichtbare Handlung*; das Schauspiel des „Gräßlichen", ein Mord an dem aus dem Schlummer gerissenen, wehrlosen Helden, soll unseren Augen entzogen werden. Die Wirkung des Grauens wird eher gesteigert als gemindert dadurch, daß es unserer Phantasie überlassen bleibt, das zu enthüllen, was wenige Schritte von uns in nächtlichem Dunkel geheimnisvoll vollzogen wird. Die Bühne

ist währenddessen leer, aber die vom Dichter für die Pause gegebenen szenarischen Anweisungen kommen unserer Phantasie zu Hilfe; vgl. dazu den letzten Traum der Gräfin Terzky oben im 3. Auftritt.

Ergebnis: Nach einem letzten verzweifelten Ringen zwischen den beiden gegensätzlichen Männern Gordon und Buttler rasches Vorwärtsschreiten der Handlung bis zur Katastrophe. An Stelle des von Gordon erhofften „beglückenden Ereignisses" tritt scheinbar ein unglückliches Ereignis, die vorzeitige Ankunft der Schweden, und besiegelt den Untergang des Helden. — Die beiden Auftritte stehen untereinander in starkem Gegensatze: der erste ist Erörterung, der zweite Handlung.

IV. Szenengruppe: 8.—12. Auftritt.

8. Auftritt: Eingangsszene; der Monolog der Gräfin, die voll Sorge ist um das minder Schreckliche (das Verschwinden Theklas) und noch ohne Ahnung von dem Furchtbarsten, das wir soeben schon erlebt haben, stellt einen Doppelkontrast dar zu dem voraufgehenden Ereignis, wie zu den nachfolgenden Enthüllungen und leitet somit die Vorgänge nach der Tat in der wirksamsten Weise ein. Die Mitteilung über die glücklich ausgeführte Flucht Theklas sagt uns zugleich, die Handlung von IV, 11—14 abschließend, daß Thekla den Schauern der Ereignisse entnommen ist.

9. Auftritt: Gräfin und Gordon, dann Buttler. — Gordon bringt die erschütternde Kunde: „es ist ein Irrtum, es sind nicht die Schweden." Aber infolge der wiederholten Unterbrechung durch die Zwischenreden der verständnislosen Gräfin enthüllt sich die volle Wahrheit nur langsam: „die Kaiserlichen sind's, die eingedrungen, der Generalleutnant" usw. Während wir so durch Gordon erfahren, daß es ein Irrtum war, der den Mordstahl im 7. Auftritt beschleunigte, hören wir gleichzeitig aus Buttlers Munde, ein furchtbares „zu spät" und empfangen damit die Gewißheit, daß Wallensteins Blut geflossen ist. So ist also der gewaltsame Tod Wallensteins eingetreten als die Folge einer verhängnisvollen Verkettung von Umständen, die außerhalb der Berechnung und des Willens der hier handelnden Personen liegen und deshalb über diese hinaus auf die Mitwirkung einer höheren Macht schließen lassen: hier bei den Menschen trotz aller planvollen Berechnungen und trotz allen Ringens schließlich nur Irrungen und ein Mißverständnis mit dem Ergebnis des tragischen „Zu spät", der Tod Wallensteins anscheinend nur ein Werk des Zufalls; dort das über den Häuptern der Menschen, der Henker wie des Opfers, waltende Geschick, die Offenbarung einer göttlichen Willensmacht.

10. Auftritt: Die Vorigen, dazu der Bürgermeister, Seni und andere dienende Personen des fürstlichen Haushalts. — Die Gräfin erhält endlich durch Seni die volle Aufklärung: „drin liegt der Fürst ermordet, euer Mann ist erstochen auf der Burg" und, damit Schlag auf Schlag auf ihr Haupt niederfalle, wird sie zur Hilfe für die Herzogin her-

beigerufen. Sie ist völlig „erstarrt", keines Wortes mächtig und verharrt untätig, bis sie die Nachricht von dem Eintritt Octavios in das Haus („Platz! Platz dem Generalleutnant") aufschreckt und davontreibt. Uns zeigen die nebenhergehenden Vorgänge — die Flucht des Hofgesindes und die Plünderung der Habe des Erschlagenen — den völligen Zusammenbruch des fürstlichen Hauses an.

11. Auftritt: Octavio mit Gefolge zu den Vorigen, dazu Deveroux und Macdonald. — Auseinandersetzung zwischen Octavio und Buttler an der Leiche Wallensteins, wobei Gordon den stummen Zeugen abgibt. Nach einem kurzen Eingangswort Octavios, das uns das erschütternde „Zu spät" noch einmal zum vollen Bewußtsein bringt, und nach dem Beiseitetreten der untergeordneten Personen beginnt die Aussprache damit, daß Octavio seine Schuldlosigkeit versichert und Buttler die heftigsten Vorwürfe macht: „Ich hebe meine Hand auf, ich bin an dieser ungeheuren Tat nicht schuldig . . . Ruchloser! So mußtest du des Herrn Befehl mißbrauchen und blutig grauenvollen Meuchelmord auf deines Kaisers heilgen Namen wälzen?" usw. Diese Entrüstung ist wohl ehrlich, aber sie trifft den Kern der Sache nicht. Wenn auch Octavio die Tat nicht gewollt hat, so hat er doch auch nichts getan, sie zu verhüten, denn als kluger Staatsmann hätte er mit ihr bei seinem Abschied von Buttler T. II, 16 zum wenigsten rechnen müssen. So trifft ihn ein reiches Teil Mitschuld an der blutigen Tat, und das sagt ihm Buttler offen und gelassen: „Eure Hand ist rein. Ihr habt die meinige dazu gebraucht . . . der einz'ge Unterschied ist zwischen Eurem und meinem Tun: Ihr habt den Pfeil geschärft, ich hab ihn abgedrückt. Ihr sätet Blut und steht bestürzt, daß Blut ist aufgegangen." Gegenüber den andern Vorwürfen beruft sich Buttler auf einen höheren Willen, auf den des Kaisers: „Ich hab des Kaisers Urtel nur vollstreckt." Er stellt sich auf den Boden des formalen Rechts und verteidigt von hier aus seine Tat: „Ich habe eine gute Tat getan und mache Anspruch auf Belohnung . . . stehenden Fußes reis' ich ab nach Wien, den Beifall mir zu holen, den der geschwinde pünktliche Gehorsam von dem gerechten Richter fordern darf." Gegenüber dieser nüchternen geschäftsmäßigen Auffassung verzichtet Octavio auf weitere Einreden. Der Gegensatz zwischen beiden ist unüberbrückbar, in unsern Augen aber sind beide gerichtet: ein über den Menschen waltendes Geschick, ein höherer Wille, „der unveränderliche Gott", „der Gott der Gerechtigkeit" hat hier ein Gericht vollstrecken helfen, welches die allgemeine Schuld der irrenden und fehlenden Menschennatur, die Schuld des Opfers, wie derer, welche meinten, es fällen zu dürfen, vor Augen stellen sollte.

12. Auftritt: Octavio, Gordon und die Gräfin. — Ausgangsszene; die Auseinandersetzung zwischen Octavio und der Gräfin. Die Gräfin faßt das ganze Leid des Hauses noch einmal überschauend zusammen; sie meldet den bevorstehenden Tod der Herzogin, trifft fürsorgend die letztwilligen Bestimmungen, ihr Haus, d. h. das Grab für sich und ihre Lieben

bestellend, und scheidet, über das Unglück sich „königlich" erhebend und der „Gnade eines höheren Herrn" sich befehlend, aus dem Leben, durch einen selbstgewählten Tod ihre Schuld zu sühnen. Diese Entschließung ist subjektive Sühne, wie der Untergang des ganzen Hauses die vom Geschick verhängte objektive Sühne war. Die dämonische Ehrsucht, welche nach Königskronen trachtete und den „ungesättigt immer weiter strebenden" Helden noch weiter zu drängen suchte, ist nun zufrieden mit einem Grabe bei ihrer Ahnen Gräbern; der kalte Egoismus ist hinweggetilgt — sie ist rührender Fürsorge für andere fähig („verschonen Sie die alten Diener"). Die leidenschaftliche Sprache des stolzen Hochmuts ist in die Sprache der Schwermut verwandelt und nur die erhabene Sinnesart geblieben, die „einen freien, mutigen Tod anständiger erachtet als ein entehrtes Leben". — Octavios Verhalten: Das Wort, mit welchem er die Gräfin begrüßt, ist versöhnend gemeint; es weckt von ihrer Seite zunächst die harte, nicht ungerechtfertigte Anklage: „es sind die Früchte Ihres Tuns". Dann bricht auch aus seiner Seele der tiefste Gram hervor, und das Wort: „O Gräfin, auch mein Haus ist verödet," ist erschütternde Klage, Totenklage und Selbstanklage zugleich. Zur Anklage — der dritten nach derjenigen Buttlers im 11. Auftritt und der Gräfin in dieser Szene — wird endlich auch das von Gordon „mit einem Blick des Vorwurfs" überreichte Patent, das ihn in den Fürstenstand erhebt. Es gewährt ihm, was er sein ganzes Leben lang ersehnt hatte (vgl. oben Illos Bemerkung T. IV, 7), und hat nun doch keinen Wert mehr für den der Nachkommenschaft Beraubten, wird die Totenklage um den einzigen Sohn vielmehr fort und fort erneuern. Der neue Titel wird aber auch als urkundliche Bezeugung seiner Mitschuld an der Ermordung Wallensteins lebenslang einen Stachel in sein Gewissen drücken und als ein stummer Ankläger die Selbstanklage lebendig erhalten. So wird noch einmal ein Schriftstück — das zehnte der ganzen Reihe — zu einem wirksamen Mittel, wie früher für die Bewegung, so nun für den Abschluß der Handlung gemacht. Dieser auf den ersten Blick befremdende Abschluß ist bei näherer Erwägung nicht nur eine geschickte Verwendung der geschichtlichen Tatsache, daß die Mörder Wallensteins mit derartigen Patenten belohnt wurden, sondern er entspricht auch der äußeren Entwickelung und Handlung, soweit diese durch die Reihe jener besonderen dramatischen Mittel angezeigt wird, sowie ihrer psychologischen Anlage und Weiterführung.

Somit ist das Urteil Goethes (Brief an Schiller vom 18. März 1799) abzuändern und wenigstens zu ergänzen, wenn er meint: „Der Schluß des Ganzen durch die Adresse des Briefes erschreckt eigentlich, besonders in der weichen Stimmung, in der man sich befindet. Der Fall ist auch wohl einzig, daß man, nachdem alles, was Furcht und Mitleiden zu erregen fähig ist, erschöpft war, mit Schrecken schließen konnte." Der Dichter wollte durch diesen Schluß die überragende Schuld Octavios, die in den beiden letzten Auftritten von zwei so ganz verschiedenen Seiten

(Buttler und der Gräfin) übereinstimmend bezeugt worden ist, in das hellste Licht rücken. Die Belohnung von seiten des Kaisers, die Buttler sich erst holen will, wird dem Octavio für seinen Verrat bereits an der Leiche des Helden zuteil.

Ergebnis: Die Wirkungen und Folgen der Bluttat. Zunächst Enthüllung der tatsächlichen Zusammenhänge: die Ankunft der Kaiserlichen. Sodann Aufklärung der Familie Wallensteins, mit dem Ergebnis, daß auch die beiden Frauen in den Untergang des Helden hineingezogen werden. Endlich Gericht über den Haupturheber Octavio; er wird äußerlich erhöht, erscheint aber innerlich gedemütigt durch das Eingeständnis, wie schwer ihn die unseligen, unbeabsichtigten Folgen seines Tuns treffen.

Rückblick auf den fünften Aufzug.

Im Mittelpunkt des Aufzugs, zwischen dem 7. und 9. Auftritt, liegt die Ermordung Wallensteins; sie regiert das Ganze. Die Auftritte vorher sind Vorbereitung, drei Szenengruppen, in denen der kaltblütige Mörder seinem Opfer immer näher rückt, aber anderseits auch wieder jeden Fußbreit seinem Ziele näher sich mühsam erobern muß. In jeder der drei Szenengruppen findet ein erneutes Ringen um das Opfer statt, so daß die Spannung des Zuschauers wegen des Ausgangs nicht nachläßt, vielmehr immer aufs neue die Hoffnung erweckt wird, Wallensteins Rettung könnte schließlich doch noch gelingen. Dann aber wird der Untergang Wallensteins in rascher Beschleunigung der Handlung herbeigeführt durch eine verhängnisvolle Verkettung von unberechenbaren Umständen, von Irrtum und Wahrheit. In dieser Katastrophe wird deutlich: ein über den Menschen waltendes Geschick, ein höherer Wille, „der unveränderliche Gott", der Gott der Gerechtigkeit hat hier ein Gericht vollstrecken helfen, welches die allgemeine Schuld der irrenden und fehlenden Menschennatur, die Schuld des Opfers wie derer, die meinten, es fällen zu dürfen, vor Augen stellen sollte. Mit dem Gericht über die Personen zweiten Ranges, über die Gräfin und Octavio, schließt die Handlung ab.

Im Grunde genommen hat dabei der Dichter alle äußere Handlung hinter die Bühne verlegt; die Bluttat auf der Burg, die Tötung Wallensteins, das Eintreffen Octavios, den Tod der Gräfin. Besonders bewundernswert ist die Kunst, mit der er dies uns *unsichtbare Geschehen*, wenigstens hinsichtlich der beiden ersten für die ganze Handlung doch überaus wichtigen Punkte zu lebendiger Anschauung gebracht hat. Er hat sich dazu fünferlei Mittel bedient: 1) *vordeutender Hinweise* a) auf die Bluttat in der Burg durch Buttler 2. Auftritt V. 3305 f., b) auf die Tötung Wallensteins durch die Gräfin 3. Auftritt, besonders V. 3503 f., 2) *ausführlicher Darlegung der Vorbereitungen* 1. und 2. Auftritt, 3) gleichzeitiger *Beobachtung aus der Ferne* a) der Bluttat in der Burg durch Wallenstein 4. Auftritt, b) der Tötung Wallensteins durch den Zuschauer selbst, vgl. die szenische Bemerkung am Ende des 7. Auftritts, 4) *Nachrichten von dem Geschehenen* a) von der Bluttat

in der Burg durch Buttler 6. Auftritt, b) von der Tötung Wallensteins durch Seni und den Pagen 10. Auftritt, 5) der Sichtbarmachung der Wirkung a) bei der Bluttat in der Burg durch die Verwundung Buttlers 6. Auftritt, b) bei der Tötung Wallensteins durch Hereintragen seines Leichnams und die Ablieferung seines Ehrenschmuckes 11. Auftritt.

Personen: Zuwachs: Deveroux und Macdonald. — Der Haupthelb Wallenstein beherrscht lebend und tot die Szene. Noch mehr als schon im vorigen Aufzug erscheint er durch Leiden gereift, von einer wunderbaren Abgeklärtheit und Ruhe, so daß wir auch seinen Tod uns nur als einen friedlichen vorstellen können. Neben ihm treten Buttler und die Gräfin bedeutsam hervor, beide gewinnen als Charaktere durch diesen Aufzug. Buttler ist sowohl bei der Werbung der Mordknechte wie bei seiner Auseinandersetzung mit Octavio der nüchterne harte ehrgeizige Realist, der sich selbst treffend charakterisiert: „ich wußte immer, was ich tat, und so erschreckt und überrascht mich kein Erfolg." Die Gräfin zeigt umgekehrt weichere, weibliche Züge, als wir bisher an ihr gesehen haben, aber sie wahrt ihre geistige Überlegenheit auch im Zusammenbruch ihres Hauses: „wir denken königlich und achten einen freien mut'gen Tod anständiger als ein entehrtes Leben."

B. Zusammenfassung.

1. **Der geschichtliche Hintergrund.** Während in dem Vorspiel die weltbewegenden Ereignisse aus den ersten sechzehn Jahren des unheilvollen Dreißigjährigen Krieges, von 1618 bis 1634, nur sehr kurz und nebenbei erwähnt wurden, nehmen sie in der Tragödie einen verhältnismäßig breiten Raum ein. Freilich ein vollständiges Bild von dem geschichtlichen Verlauf erhalten wir auch hier nicht, denn der Dichter hat die Ereignisse natürlich nur insoweit berücksichtigt, als sie zur Handlung und dem Helden in Beziehung stehen. Da nun der Held selbst dem Böhmerlande entstammt und die ganze Handlung der Tragödie in Böhmen spielt, so sind vor allem die Böhmen betreffenden Vorgänge in den Vordergrund gerückt. In Böhmen war der große Krieg ausgebrochen. Es war ein alter blutgetränkter Boden. Im Hussitenkrieg hatten sich die Böhmen „unter dem Prokop und Ziska" die Kirchenfreiheit, den Kelch, erstritten und zwei Jahrhunderte später „dem Kaiser Rudolf den Majestätsbrief abgezwungen", der ihre weltlichen und religiösen Freiheiten gegenüber der Krone sicherstellen sollte: „ein köstlich unschätzbares Pergament, das frei Geläut und offenen Gesang dem neuen Glauben sichert wie dem alten" (P. IV, 5). Aber gerade aus diesem Schriftstück erwuchs das Unglück; statt den Streit der Stände mit der Krone zu beenden, entfachte es ihn erst recht. „Es war der dreiundzwanzigste des Mais, da man eintausendsechshundert schrieb und achtzehn", da wurden von den aufständischen protestantischen Adligen „auf dem Prager Schloß des Kaisers Räte Martinitz, Slavata Kopf unter sich herabgestürzet" (P. IV, 5). Der Führer des böhmischen Adels „Graf

Thurn, der es befiehlt", gilt darum den Kaiserlichen als der „Aufruhrstifter, die fluchbeladne Fackel dieses Kriegs" (P. II, 7), während die Protestanten in Martinitz und Slavata diejenigen sehen, die „den Krieg, den verderblichen allein doch angezündet haben" (P. I, 2). Friedrich V. von der Pfalz zog als protestantischer König in Prag ein, aber seine Herrlichkeit war von kurzer Dauer. In der Schlacht am Weißen Berge bei Prag 1620 erlag sein Heer, und „ein schmählich Denkmal der gefallnen Größe", mußte er flüchtig von Land zu Lande wandern (T. III, 11). In dem unglücklichen Land aber wurde von Ferdinand II., dem „Grätzer", rücksichtslos die Gegenreformation durchgeführt und die evangelische Lehr mit Stumpf und Stil ausgerottet: „nach der Prager Schlacht, wo Pfalzgraf Friedrich Kron und Reich verloren, ist unser Glaub um Kanzel und Altar . . . den Majestätsbrief aber zerschnitt der Kaiser selbst mit seiner Schere" (P. IV, 5). Aber die Macht des Kaisers ruhte fortab in diesem Lande mehr als in den andern auf der Stärke und Treue seines Heeres. „Dieses böhmsche Land, das hat kein Herz für seinen Herrn, den ihm der Waffen Glück, nicht eigne Wahl gegeben. Mit Murren trägt's des Glaubens Tyrannei. Ein glühend rachvoll Angedenken lebt der Greuel, die geschahn auf diesem Boden" usw. (T. I, 5). — Auf den böhmischen Krieg folgte alsbald ein neuer in Niedersachsen (1625) mit den Dänen; hier trat zum erstenmal Wallenstein unter eigentümlichen Verhältnissen als kaiserlicher Feldherr hervor: er stellte dem Kaiser „eine Macht auf von vierzigtausend Köpfen oder fünfzig, die aus dem eignen Säckel keinen Deut ihm kostete" (P. II, 7). „Bei Dessau" an der Elbbrücke schlug er seine erste große Schlacht, indem er den protestantischen Heerführer Graf Mansfeld besiegte (P. I, 1), dann unterwarf er den deutschen Norden: „durch Sachsens Kreise zog die Kriegsfurie, bis an die Schären des Belts den Schrecken seines Namens tragend" (P. II, 7). Nur „die Seestadt" Stralsund widerstand erfolgreich: „seine Freiheit verteidigte mit Sturmes Macht der Belt" (T. I, 5). Aber Wallenstein hatte die Fürsten zu rücksichtslos behandelt, sie zu sehr die Macht des Kaisers fühlen lassen; ohne Unterschied des Bekenntnisses hatte er seine Geißel geschwungen „über alle Länder", Hohn gesprochen „allen Ordnungen des Reichs" (T. I, 7). Das rächte sich; auf dem Regensburger Fürstentage (1630) verlangten und erreichten die Fürsten unter Führung des Bayernherzogs vom Kaiser seine Entlassung: „auf dem Regensburger Fürstentag, da brach es auf" (P. II, 7), „bei dem Sturme, der auf dem Regensburger Tag sich zusammenzog", ließ der Kaiser seinen Feldherrn fallen, „dem Bayern, dem übermütigen zum Opfer fallen" (T. I, 7). Doch bald spürte der Kaiser, welchen Fehler er damit gemacht hatte. Noch im gleichen Jahre (1630) landete König Gustav Adolf mit einem schwedischen Heer in Deutschland (P. II, 7) und rettete durch sein Eingreifen die Protestanten, „des Glaubens Freiheit, die heilge Lehr des Evangeliums" vom Untergang (T. I, 5). Vor der „schwedischen Stärke" zerschmolzen alle kaiserlichen Heere, „am Lech (bei Rain 1632) sank Tilly, ins Bayernland wie ein geschwollner

Strom ergoß sich dieser Gustav, und zu Wien in seiner Hofburg zitterte der Kaiser" (T. III, 13). In dieser Not sandte der Kaiser Gesandte an Wallenstein, darunter Questenberg, „mit Bitten in ihn stürmend und mit der kaiserlichen Ungnad drohend, wenn sich der Fürst des Jammers nicht erbarme" (P. I, 2). Wallenstein stellte schwere Bedingungen; die erste war, daß außer ihm „kein Menschenkind, auch selbst der Kaiser nicht, bei der Armee zu sagen haben sollte" (P. II, 7), ferner, daß ihm „alle Kaiserheere gehorchten, soweit die deutsche Sprache geredet wird" (P. II, 7). Der Kaiser mußte sich fügen, und eine ungeheure Machtfülle ward in die Hände des Schwergekränkten gelegt. Nun ward die Werbetrommel aufs neue gerührt. Wallensteins „Name ging wie ein Kriegsgott durch die Welt. Der Pflug, die Werkstatt wird verlassen, alles wimmelt der altbekannten Hoffnungsfahne zu" (T. III, 13), ein neues größeres Heer entstand. Mit diesem Heer errang er wichtige Erfolge über die Schweden und ihre Bundesgenossen: „Gereiniget ward Böheim von den Sachsen, der Schweden Siegeslauf gehemmt — es schöpften aufs neue leichten Atem diese Länder, als Herzog Friedland die zerstreuten Feindesheere herbei auf einen Sammelplatz beschwor, den Rheingraf, Bernhard, Banner, Oxenstirn und jenen nie besiegten König selbst, um endlich hier im Angesichte Nürnbergs das blutig große Kampfspiel zu entscheiden" usw. (P. II, 7). Dem Siege bei Nürnberg folgte im Herbste 1632 die unentschiedene Schlacht „in Lützens Ebenen", wo der schwedische König sein Leben ließ. Darauf zog Wallenstein nach Böhmen zurück und griff im nächsten Jahre die in Schlesien eingefallenen Sachsen und Schweden an. Nach vergeblichen Unterhandlungen mit ihren Führern Arnheim (Arnim) und Thurn erstritt der Herzog einen neuen Sieg: „Auf Steinaus Feldern streckte das schwedische Heer die Waffen, ohne Schwertstreich überwunden" (P. II, 7). Indessen erregte die milde Behandlung, die Wallenstein dem „Erzfeind seines Kaisers" angedeihen ließ, indem er den Grafen Thurn „reich beschenkt entließ", arge Verstimmung in Wien. Dazu kamen andere Unstimmigkeiten. „Der junge weimarische Held (Herzog Bernhard von Weimar) war ins Frankenland unaufgehalten" vorgedrungen, indem er „bis an die Donau reißend Bahn sich machte und mit einemmal vor Regensburg stand zum Schrecken aller gut katholischen Christen" (1633). Auf die Hilferufe des Bayernfürsten „schickt der Kaiser sieben Reitende an Herzog Friedland und fleht, wo er als Herr befehlen kann, aber" Wallenstein hört nur den alten Haß und Groll gegen den Fürsten, der seinen Sturz zu Regensburg vornehmlich betrieben hatte; er beeilt sich nicht, sondern setzt sich gemächlich von Schlesien her in Marsch, so daß sich das bedrohte Regensburg nicht mehr halten kann, „durchzieht Böheim auf dem längsten Wege", macht am Ende, „eh er noch den Feind gesehen", kehrt und nimmt Winterquartiere in Böhmen selbst, „drückt des Kaisers Länder mit des Kaisers Heer" (P. II, 7). Im Lager bei Pilsen zieht er den größten Teil seines Heeres zusammen. Durch diese Vorgänge wird die Spannung zwischen Kaiser und Feldherrn immer stärker. In der Tat erscheint die Lage des

Kaisers ziemlich kritisch. „Der Reichsfeind an den Grenzen, Meister schon vom Donaustrom, im innern Land des Aufruhrs Feuerglocke — der Bauer in Waffen — alle Stände schwürig — und die Armee, von der wir Hilfe erwarten, verführt, verwildert, aller Zucht entwohnt — vom Staat, von ihrem Kaiser losgerissen, ein furchtbar Werkzeug, dem verwegensten der Menschen blind gehorchend hingegeben" (P. I, 3). Denn diese Armee ist durch kein engeres Band des Gefühls mit dem Lande, dem sie dient, verknüpft. „Dies Heer, das kaiserlich sich nennt, das hier in Böhmen hauset, das hat" kein Vaterland; „das ist der Auswurf fremder Länder, ist der aufgegebene Teil des Volks, dem nichts gehöret als die allgemeine Sonne" (T. I, 5). Diese buntzusammengewürfelte Masse von Söldnern ist am Ende jedem feil, der sie reichlich bezahlt. Am stärksten hängt sie noch, zum wenigsten ihre Führer, die Offiziere, an dem Feldherrn Wallenstein. Denn bei diesen Männern „ist in treuem Angedenken noch, wie das Kommando kam in Friedlands Hände. War's etwa kaiserliche Majestät, die ein gemachtes Heer ihm übergab, den Führer nur gesucht zu ihren Truppen? Noch gar nicht war das Heer. Erschaffen erst muß es der Friedland. Er empfing es nicht, er gab's dem Kaiser" (P. I, 2). Die Anhänglichkeit an den Feldherrn, an den Schöpfer und Führer des Heeres, ist das einzige schöne menschliche Gefühl, das dem Soldaten seinen rauhen Dienst verklärt; seinem eigentlichen Herrn, dem Kaiser, steht er fremd und gleichgültig gegenüber. „Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser" (P. I, 3). Mit Schrecken sieht man in Wien, zu welchen Folgen die vom Herzog bei übernahme des zweiten Generalats erzwungenen Zugeständnisse geführt haben. „Wo war die Überlegung, als wir solche Macht in solche Hand gelegt?" (P. I, 3). Der Mißbrauch einer solchen Macht zu eigennützigem Zwecke liegt in dieser stürmischen Zeit zu verführerisch nahe. „Es ist ein großer Augenblick der Zeit, dem Tapfern, dem Entschlossenen ist sie günstig. Wie Scheidemünze geht von Hand zu Hand, tauscht Stadt und Schloß den eilenden Besitzer. Der Prinz von Weimar rüstet sich mit Kraft, am Main ein mächtig Fürstentum zu gründen; dem Mansfeld fehlte nur, dem Halberstädter ein längres Leben, mit dem Ritterschwert Landeigentum sich tapfer zu erfechten. Nichts ist so hoch, wonach der Starke nichts Befugnis hat, die Leiter anzusetzen" (P. IV, 4). Und das Mißtrauen des Kaisers scheint nicht unbegründet; durch Zuträger und Spione erfährt er von geheimen Verhandlungen, die Wallenstein mit den Sachsen und dem schwedischen Kanzler Oxenstierna führt. Man bringt in Erfahrung, daß der General in der Tat hochverräterische Absichten habe, „daß er zum Schweden wolle übergehen und an der Spitze des verbundnen Heers den Kaiser zwingen wolle", Frieden zu schließen „und zum Ersatz für seine Mühe Böhmen, das er schon inne hat, für sich behalten" (P. V, 1). Diese Nachrichten steigern die Angst und Sorge des Kaisers vor dem übermächtigen General aufs höchste. „Es ist so weit gekommen, daß der Kaiser vor seinen eignen Armeen zittert — der Verräter Dolche in seiner Hauptstadt fürchtet — seiner

Burg; ja im Begriffe steht, die zarten Enkel nicht vor den Schweden, vor den Lutheranern, — nein! vor den eignen Truppen wegzuflüchten" (P. V, 1). Eine einflußreiche, Wallenstein feindliche Hofpartei, an deren Spitze der Beichtvater des Kaisers, Pater Lamormain, steht, erhält das Übergewicht und betreibt mit allen Mitteln die Absetzung des Generals wegen „Überschreitung der anvertrauten Vollmacht, freventlicher Verhöhnung höchster kaiserlicher Befehle" (P. II, 2). Auch einen Nachfolger hat man ihm in Wien schon gegeben, den Thronfolger: „Der Ungarn König ist's, der Ferdinand, des Kaisers Söhnlein, der ist jetzt ihr Heiland" (P. II, 5). — Man wagt es nur zunächst noch nicht, direkt gegen den Mächtigen vorzugehen. Darum ist man vorerst bemüht, seine Macht zu schwächen, auf eine doppelte Weise: offen, indem man unter einem Vorwand verlangt, daß Wallenstein einen Teil seiner Truppen an einen spanischen General abgebe: „Der Kardinalinfant wird mit dem Frühjahr aus Mailand rücken und ein spanisch Heer durch Deutschland nach den Niederlanden führen. Damit er sicher seinen Weg verfolge, will der Monarch, daß hier aus der Armee acht Regimenter ihn zu Pferd begleiten. — Wohl ausgesonnen, Pater Lamormain!" (P. II, 7). Insgeheim aber sucht man durch Versprechungen in geschickter Bearbeitung die höheren Offiziere Wallenstein abspenstig zu machen. Das erstgenannte Ansinnen lehnt Wallenstein ab, aber mit dem zweiten Mittel hat man um so besseren Erfolg. Der geheime Abfall von Wallenstein wird allgemein, fast sein ganzes Heer verläßt ihn; geächtet und im Begriff sich mit den Schweden zu vereinigen, wird er mit dem kleinen Rest seiner Anhänger bei einem vom Obersten Buttler angestifteten Putsch in Eger niedergemacht.

2. **Die Charaktere.** Im Mittelpunkt der Tragödie, wie eine Sonne inmitten der Planeten, steht der Held Wallenstein, alle andern Personen bewegend und leitend, bald anziehend, bald abstoßend und zugleich alle an Größe und Bedeutung des Charakters um ein vielfaches überragend. Wallenstein ist überhaupt „der mannigfaltigste, mit den reichsten Detailzügen ausgestattete und am meisten individualisierte, der unberechenbarste und widerspruchsvollste, eben deshalb aber auch der interessanteste Charakter geworden, den Schiller jemals geschaffen hat" (Minor, Einleitung S. XXIII). Aus eben diesem Grunde freilich sind hier auch die Meinungen der Ausleger bisweilen sehr weit auseinander gegangen, die Bewertung einzelner Eigenschaften ist sehr verschieden ausgefallen, und noch heute stehen sich die Urteile unvermittelt gegenüber. Das Grundlegende über ihn sagt Max P. I, 4: „Geworden ist ihm eine Herrscherseele und ist gestellt auf einen Herrscherplatz." Er ist eine geborene Herrschernatur, geboren mit der Kraft, „buchstäblich zu vollstrecken die Natur, dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern". Die zwei Eigenschaften, auf denen diese Herrschbegabung ruht, seine Menschenkenntnis und seine Fähigkeit, die Menschen richtig zu gebrauchen, muß selbst sein Gegner Questenberg anerkennen, aber am schönsten schildert sie wieder Max: „Eine Lust ist's,

wie er alles weckt und stärkt und neu belebt um sich herum, wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe gleich deutlicher sich wird in seiner Nähe! Jedwedem zieht er seine Kraft hervor, die eigentümliche, und zieht sie groß, läßt jeden ganz das bleiben, was er ist, er wacht nur drüber, daß er's immer sei am rechten Ort; so weiß er aller Menschen Vermögen zu dem seinigen zu machen" (P. I, 4). Mit dieser Herrschbegabung regiert er das Heer, das er erschaffen, die buntzusammengewürfelten Massen „an gleich gewaltgem Zügel durch gleiche Lieb und Furcht zu einem Volk zusammenbindend" (P. I, 2). In einer ganzen Reihe von Szenen sind wir Zeugen, wie sich seine Überlegenheit auswirkt: P. II, 5 und 6 gegenüber seinen Vertrauten, P. II, 7 gegenüber seinen Generalen und gegen Questenberg, T. I, 5 gegenüber dem schwedischen Unterhändler, T. III, 15 gegenüber den Pappenheimern u. a. Verschiedene andere Eigenschaften kommen ihm dabei noch besonders zu statten, gewinnen ihm die Herzen und geben seiner Persönlichkeit einen besonderen Zauber. Da ist z. B. seine Gabe des Wortes, seine Beredsamkeit. Er versteht die Kunst der klugen Überredung, weil er seine Worte der Persönlichkeit anpaßt, zu der er spricht; das beste Beispiel dafür ist wieder die Unterredung mit den Pappenheimern. Ein negativer Beweis ist das Verhalten der Truppen T. III, 22; sie lassen „den Feldherrn nicht zu Worte kommen", weil sie seine Beredsamkeit fürchten. Eine andere fördernde Eigenschaft ist seine fürstliche Freigebigkeit. Er sagt selbst von sich T. III, 18: „ich habe viele Tausend reich gemacht, mit Ländereien sie beschenkt, belohnt mit Ehrenstellen", und wir erhalten die Bestätigung verschiedentlich von dritter Seite: Isolani rühmt P. I, 1, daß der Herzog ihm schon zum drittenmal seine Schulden bezahlt habe, Max bedankt sich P. II, 4 für einen „prächtigen Jagdzug", Octavio erzählt P. V, 1, daß der Herzog ihm „die Fürstentümer Glatz und Sagan" zugeteilt habe, und selbst sein Mörder Deveroux bekennt T. V, 2, daß ihm „der Herzog zwanzig Goldstück reichen lassen zu diesem warmen Rock". Endlich zeigt er in religiösen Fragen eine weitgehende Toleranz. „Meßbuch oder Bibel! Mir ist's all eins," versichert er T. IV, 3; er läßt das jeden mit seinem eigenen Gewissen abmachen und pflegt niemanden „nach seinem Katechismus viel zu fragen" (P. II, 7). Dadurch erhebt er sich weit über die allgemeine religiöse Unduldsamkeit seines Zeitalters. Eine derartige Herrschernatur ist natürlich undenkbar ohne einen starken Willen zur Macht. Dieser Wille äußert sich einmal in einem starken Ehrgeiz, in dem leidenschaftlichen Streben, sich über andere Menschen emporzuarbeiten; vgl. Wallensteins Bekenntnis T. III, 4, er habe es sich viel kosten lassen, „in die Höh zu kommen, über die gemeinen Häupter der Menschen hinwegzuragen". Untrennbar aber von dem Ehrgeiz, weil aufs engste damit verwachsen, ist sein unerschütterlicher Glaube an sich selbst, an seine Sendung und an seinen Erfolg. Der Dichter hat Sorge getragen, beides, Ehrgeiz und dämonisches Selbstvertrauen, schon an dem jugendlichen Wallenstein aufzuzeigen und die Entwicklung in den folgenden Jahren zu skizzieren.

Wie Gordon IV, 2 berichtet, „strebte schon der kühne Mut im zwanzigjährigen Jüngling. Ernst über seine Jahre war sein Sinn, auf große Dinge männlich nur gerichtet." Ein Einsamer und Sonderling, ging er durch die Reihen seiner Altersgenossen „sich selber die Gesellschaft; nicht die Lust, die kindische, des Knaben zog ihn an; doch oft ergriff's ihn plötzlich wundersam". Sein Verhalten damals war so anomal, so von der Natur abweichend, daß man an seinen gesunden Sinnen zweifelte und „Anwandlungen des Wahnsinns" bei ihm befürchtete. Das steigerte sich noch durch ein besonderes Erlebnis; seit er aus einem Fensterbogen zwei Stock hoch niederstürzte, ohne sich zu verletzen, wurde er noch „tiefsinniger. Wunderbar hatt' ihn das Wunder der Rettung umgekehrt. Er hielt sich nun für ein begünstigt und befreites Wesen, und keck wie einer, der nicht straucheln kann, lief er auf schwankem Seil des Lebens hin" (T. IV, 2). Aus dem selbsterlebtem Wunder schöpft sein brennender Ehrgeiz Trost und Kraft; der Abergläubische sieht darin einen Wink des Schicksals, daß er noch zu großen Dingen aufgespart sei. Sein Selbstvertrauen erwächst aus der Verbindung von Ehrgeiz und Aberglaube. Eine weitere Steigerung brachte „der Unglückstag von Regensburg". Der Sturz aus allen Ämtern, der Verlust der mühsam erkämpften Macht verwandelte seinen Ehrgeiz, der bis dahin, nach dem Zeugnis seiner Gattin T. III, 3 „ein mild erwärmend Feuer" war, in „eine Flamme, die verzehrend rast". Er konnte sich unmöglich bei diesem Ergebnis beruhigen. Zugleich aber mußte sein Selbstvertrauen, das durch den Sturz einen starken Stoß erlitten hatte, nach einer neuen Beglaubigung für seine Sendung, für das begehrte, von der Zukunft verschleierte große Geschick suchen. „Dem alten Glück, der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend, wandt' er sein Herz den dunklen Künsten zu, die keinen, der sie pflegte, je beglückt." Er überließ sich der Astrologie. Sein durch die Wirklichkeit erschüttertes Selbstvertrauen fand in dem Aberglauben der Zeit einen neuen Halt. Als ein unter dem Jupiter Geborener gehörte er fortab zu den „hellgeborenen heitern Joviskindern", denen es vergönnt ist, die Geisterleiter zu schauen, „die aus dieser Welt des Staubes bis in die Sternenwelt mit tausend Sprossen hinauf sich baut" usw. (P. II, 6). So bestärkte ihn die Astrologie noch mehr in seinem Glauben, daß er „ein begünstigt und gefeites Wesen" sei, ein Glaube, der sich auch in seinem Traum vor der Lützener Aktion (T. II, 3) ausspricht. Für einen vom Schicksal so herausgehobenen Menschen war es selbstverständlich, daß er in gewissen Augenblicken „eine Frage frei hat an des Schicksal". Anderseits zeigt sich gerade hier, wie dieser magische Glaube, aus der Tiefe seines Charakters erwachsen, zugleich auch der philosophische Ausdruck seines Denkens ist und ihn intellektuell befriedigt. Zugrunde liegt die Überzeugung von der Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit alles Geschehens. „Der Menschen Taten und Gedanken sind nicht nicht wie Meeres blind bewegte Wellen, sie sind notwendig wie des Baumes Frucht." Eine großartige Übereinstimmung besteht zwischen dem Mikrokosmus der Menschen-

seele und dem Makrokosmus des Weltganzen. — Die verheerende Flamme seines Ehrgeizes wurde durch das zweite Generalat keineswegs befriedigt, sondern im Gegenteil noch lebhafter entzündet. Nach den trüben Erfahrungen des ersten Generalats mußten seine Absichten unwillkürlich dahin zielen, die aufs neue in seiner Hand befindliche Herrschgewalt zu einer dauernden zu machen. Der Gedanke, daß er abermals hinabsinken könne in die Nichtigkeit, mußte ihn dauernd beunruhigen, und es ist nicht nur blinder Ehrgeiz, der ihn hier vorwärts treibt, sondern zugleich das innere Bedürfnis des genialen wahrhaft schöpferischen Menschen, dessen Tatkraft ein entsprechendes Feld fordert: „Ich kann mich nicht, wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer, an meinem Willen wärmen und Gedanken, — nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt, großtuend sagen: geh, ich brauch dich nicht. Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet" (T. I, 7). Daher erscheint er von vornherein entschlossen, gegenüber allen Machenschaften seiner Gegner, die Macht über die Armee nicht wieder gutwillig aus der Hand zu geben: „nachgeben werd ich nicht, absetzen sollen sie mich auch nicht" (P. II, 6). Aber seine Absichten gehen weiter. Selbst im günstigsten Falle muß er sich sagen, daß doch einmal ein Ende des Krieges und damit auch seines Generalates kommen muß. Um nun seine Macht über den Krieg hinaus bis in den neuen Friedenszustand zu sichern, will er selbst diesen Frieden herbeiführen, will er ihn den einzelnen streitenden Mächten diktieren. Zu diesem Zweck hat er mit den Schweden und Sachsen angeknüpft, und mit Geschick spielt er die eine Macht gegen die andere aus. Über seine letzten Ziele dabei erhalten wir nur Andeutungen. Er strebt nach einem Reichsfürstentum, vgl. P. II, 5: „reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen." Und zwar hat er dazu das Königreich Böhmen, wo sein Privatbesitz liegt, ins Auge gefaßt; wiederholt spricht er von einer Krone, die er auf Theklas Haupt zu sehen hoffe, und T. I, 5 nennt er Prag „meine Hauptstadt"; vgl. auch Octavios Schilderung von Wallensteins Absichten P. V, 1. Ebenso sind auch die Mittel, deren er sich zu bedienen gedenkt, nur angedeutet: er will die Macht der Schweden benutzen, um dem Kaiser seinen Willen aufzuzwingen, aber sie dann um ihren Lohn prellen: „Fort, fort mit ihnen — beistehen sollen sie mir in meinen Plänen und dennoch nichts dabei zu fischen haben" (P. II, 5). Das ist ein Betrug nach zwei Seiten, und er selbst gesteht zu, daß sein Verrat an seinem Herrn und Kaiser sittlich noch bedenklicher ist als seine Absichten gegenüber den Schweden (T. I, 5 „das eine wäre mir noch eher zu verzeihen als das andre"). Aber Wallenstein wird durch wirklich sittliche Bedenken nicht eingeengt und ist überhaupt in der Wahl seiner Mittel nicht wählerisch, um seine Absichten zu erreichen. Wir sind Zeugen T. I, 5, wie er die diplomatische Lüge gegenüber Wrangel anwendet, T. III, 4 spricht er davon, wie er die Truppen durch Unwahrheiten zu ködern suchen will, und das doppelte Spiel, das er mit Buttler getrieben, gleichviel in welcher Absicht, kann nur als ehrlose Verleum-

dung bezeichnet werden. Der Wille zur Macht, der in ihm verzehrend rast, hat die sittlichen Regungen seiner Seele längst erstickt. Das gilt auch bei seinen Gefühlsäußerungen. Wir sehen, daß er sehr wohl aufrichtiger Gefühle der Liebe und der Freundschaft fähig ist. Rührend und ehrlich ist seine Freundschaft für Max, väterlich liebevoll seine Fürsorge für die Tochter im Glück wie im Unglück. Aber daß er auch ihnen gegenüber Verpflichtungen hat, ist ihm ganz fremd. Er ist ein krasser Egoist, der es als selbstverständlich ansieht, daß seine Familie und seine Freunde sich bedingungslos in seinen Dienst stellen und seinen ehrgeizigen Zwecken dienen. Für die zarte Gattin hat er überhaupt kein Wort der Liebe. Sie ist ihm nur wichtig durch ihre Verbindungen bei Hofe. Ähnlich aber bewertet er die Tochter rechnerisch als „ein langgespartes Kleinod", das ihm in Zukunft wichtige Familienverbindungen erschließen soll: „die höchste, letzte Münze meines Schatzes, nicht niedriger gedenk ich sie als um ein Königsszepter loszuschlagen." Für die menschlichen Glücksansprüche der Seinen fehlt ihm jedes Verständnis, und mit Recht kann Max von ihm sagen: „Gleichgültig trittst du das Glück der Deinen in den Staub, der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade, wie das gemütlos blinde Element, das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen, folgst du des Herzens wildem Trieb allein" (T. III, 18). Diese Seite seines Charakters hatte der Dichter im Auge, wenn er an Körner in seinem Brief vom 28. November 1796 von dem Helden schrieb: „sein Charakter ist niemals edel und darf es nie sein." Wenn Wallenstein schon seinen eigenen Angehörigen gegenüber keine persönliche Rücksichtnahme kennt, so entfällt diese natürlich erst recht gegenüber dem Kaiser. Nach seinem eigenen Bekenntnis T. I, 7 hatte er ursprünglich dem Kaiser auch persönlich nahegestanden: „Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich; er liebte mich, er hielt mich wert, ich stand der nächste seinem Herzen" (vgl. dazu auch seine Wertschätzung von „des Kaisers erster Gunst" T. V, 4). Aber seit dem Unglückstag von Regensburg ist es damit vorbei, seitdem sind die beiden innerlich entfremdet, und selbst im Rate der Obersten P. II, 7 kann Wallenstein seine Empfindlichkeit über die einst erfahrene Unbill gegenüber dem kaiserlichen Gesandten nicht unterdrücken. So spricht bei seiner Auflehnung gegen den Kaiser auch sein Rachegefühl mit. Das zeigt schlagend sein Ausspruch zu Terzky P. II, 5: „der Kaiser, es ist wahr, hat übel mich behandelt! — Wenn ich wollte, ich könnt ihm recht viel Böses tun. Es macht mir Freude meine Macht zu kennen." Vgl. auch Bellermann S. 72: „Er ist sich bewußt, daß er tatsächlich Herr seines Kaisers ist und in jedem Augenblick seine Übermacht betätigen kann. Dies Bewußtsein schmeichelt seinem Ehrgeize, er schwelgt in dem Gedanken seiner Größe und empfindet mit einer gewissen inneren Genugtuung, mit einem dämonischen Wollustgefühl der Rache, daß der Kaiser jetzt sozusagen von seiner Gnade lebt." Aber ausschlaggebend, das eigentlich vorwärtstreibende Element bei seinen Plänen bleibt doch immer der Wille zur Macht. Es ist bezeichnend, daß er in seinem großen Monolog T. I, 4,

wo er die Entstehung und das langsame Aufkeimen des Verrates in seiner Brust aufdeckt, die Rachegedanken nur ganz nebenbei erwähnt, („Unmut, Laune, Leidenschaft"), dagegen die politischen Pläne in den Vordergrund rückt: „das Gaukelbild der königlichen Hoffnung" habe ihn verführt; er habe sich nur die Mittel sparen, die Wege offen halten wollen. „Die Freiheit reizte mich und das Vermögen." — War es der Ehrgeiz, der ihn zur verhängnisvollen Tat getrieben, so ist es sein maßloses Selbstbewußtsein, das die Tat mißlingen läßt, sein Verderben vollendet und ihm den Untergang bereitet. Dieses Selbstbewußtsein ist allmählich geradezu zur Verblendung geworden und läßt ihn eine ganze Reihe folgenschwerer Irrtümer begehen, an denen er zugrunde geht. Zunächst hat er die Folgen seiner heimlich gegen den Kaiser unternommenen Schritte unterschätzt. Er glaubt immer noch, daß die Tat sein sei, daß er die Freiheit der Wahl habe, welchen Weg er gehen wolle, als es schon lange zu spät ist. Mit andern Worten: er hat viel zu lange gezögert und mit den Gedanken gespielt, statt energisch an die Ausführung zu schreiten, dadurch hat er von vornherein den Erfolg aufs stärkste gefährdet. Was ihm Wrangel am Ende von T. I, 5 zuruft, daß man sich bei einem solchen Schritte nicht lange bedenken dürfe, denn „durch rasche Tat nur kann er glücken", ist durchaus richtig. Durch sein Abwarten und Hinhalten hat Wallenstein nur der Gegenpartei Zeit gelassen, den Gegenschlag vorzubereiten. So zeigt sich also hier in seinem Zögern, in seinem „Unentschlossensein", eine unleugbare Schwäche des Charakters, aber treffend hat Bellermann S. 63 ff. die deshalb verschiedentlich gegen den Dichter erhobenen Angriffe abgewiesen und dargetan, daß diese Schwäche durchaus in das Gesamtbild von Wallensteins Charakter paßt, daß sie ein Ausfluß eben seines ungeheuerlich gesteigerten Selbstvertrauens ist. Wallenstein schwankt und zögert mit der Ausführung der Tat nicht aus Furcht oder Halbheit, sondern im Gefühl seiner Überlegenheit, im Glauben an seine unbeschränkte Willensfreiheit, bis nun auf einmal der harte Zwang der Tatsachen sich auch für ihn in erschreckender Weise geltend macht und ihm keine Wahl mehr läßt: „Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt? Bahnlos liegts hinter mir, und eine Mauer aus meinen eignen Werken baut sich auf, die mir die Umkehr türmend hemmt" (T. I, 4). Zu spät sieht er ein, daß er „mit eignem Netz verderblich sich umstrickt". Nun steht mit einemmal auch das Sittlich-Bedenkliche seines Vorhabens, das Verbrecherische, das er bisher übersehen, lebhaft vor seinen Augen, und als Realpolitiker überrechnet er die ihm daraus erwachsenden Widerstände (T. I, 5). Im Gespräch mit Wrangel begreift er plötzlich den ewigen Wert der Treue, sein Gewissen erwacht. Wenn gleichwohl in dem nun folgenden Kampfe zwischen Gewissen und Ehrgeiz unter dem Einfluß der Gräfin die verbrecherische Neigung siegt, so ist das bei seiner bisherigen sittlichen Gleichgültigkeit durchaus begreiflich. Er erwartet die Wiedervergeltung für seine „Untat" (T. I, 7), aber er ist immer noch weit entfernt, die Gefahren zu ahnen, die ihm gerade aus der sittlichen Ver-

werflichkeit seiner Tat her erwachsen sollen. Er, der die geschworene Treue bricht, betrügt sich mit dem Glauben, daß Heer und Offiziere ihm aus Dankbarkeit und Anhänglichkeit bedingungslos Gefolgschaft leisten würden. In seinem blinden Selbstvertrauen überschätzt er seinen Einfluß auf das Heer. Ganz besonders aber verrechnet er sich dabei in den maßgebenden Personen, am meisten in den beiden Piccolomini, die doch, wie er weiß, für die Haltung des Heeres ausschlaggebend sind. Er ist der unerschütterlichen Überzeugung, daß ihm beide aus Freundschaft auf den Weg des Verbrechens folgen müssen. Verhängnisvoll und entscheidend für seinen Untergang wird sein Irrtum in Octavio. Hier hat der Dichter den Helden geradezu mit Blindheit geschlagen und sich der stärksten Mittel bedient, diesen Irrtum ins rechte Licht zu setzen. Doch handelt Wallenstein auch hier seinem Charakter entsprechend. Sein abergläubischer mystisch-astrologischer Hang verbindet sich in diesem Falle mit seinem Unfehlbarkeitsdünkel und macht ihn taub gegen alle rechtzeitigen Warnungen: er ist in der Tat blind „mit sehenden Augen", wie Illo ihm vorwirft (T. II, 3). Und als es doch endlich unabweislich klar wird, daß er sich verrechnet hat, als Octavios Verrat offen zutage liegt, da „ist es geschehen wider Sternenlauf und Schicksal" (III, 9). „Nicht einmal sich selber kann er bekennen, daß er sich geirrt hat. Es ist die ganze kleine Eigenwilligkeit des vermessenen Individuums, das sich gegen das ungeheure Wirkliche behaupten will" (Kühnemann S. 464). Um sich vor seiner Umgebung keine Blöße zu geben, hält er äußerlich den Sternenglauben aufrecht: „die Sterne lügen nicht", aber sein abergläubisches Zutrauen zu ihnen hat damit in Wirklichkeit ein Ende. Die Sternenkunst war ihm also nur so lange von Wert, als sie zu seinen ehrgeizigen Zwecken paßte; seit sie versagt hat, wird sie ihm gleichgültig, und er beachtet fortan ihre Offenbarungen nicht mehr, auch dann nicht, als sie in letzter Stunde ihn vor dem Verderben zu retten kommt (T. V, 5). Taub allen warnenden Stimmen bis zuletzt, geht er an seiner Selbstüberschätzung zugrunde. „Nicht ein objektives Orakel, sondern nur sein subjektiver Glaube an die Gestirne wird ihm zum Verhängnis" (Minor, Einleitung XXXII). Wenn der Dichter gleichwohl im Prolog sagt, die Kunst wälze „die größre Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu", so ist damit nicht eine geheimnisvolle in den Sternen symbolisierte Schicksalsmacht gemeint, sondern die unglückselige Verkettung der Dinge in dem Sinne, wie sie Gordon zur Milderung von Wallensteins Schuld heranzieht: „Unnatürlich war und neuer Art die Kriegsgewalt in dieses Mannes Händen. Dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich, der stolze Geist verlernte sich zu beugen. O schad um solchen Mann! denn keiner möchte da feste stehen, wo er fiel" (T. IV, 2). — Auf die ähnlichen Züge, die Wallensteins Charakter mit der Schilderung des Realisten aufweist, wie sie Schiller gegen Ende seiner Abhandhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" gegeben hat, ist zuerst von Hoffmeister (V, S. 65 ff.) hingewiesen wokden; vgl. auch E. Kühnemann, die Kantischen Studien Schillers usw., II, S. 3 ff. Ander-

seits aber ist unverkennbar, daß Wallensteins realistischer Charakter durch seine Abhängigkeit von den Sternen und seinen Aberglauben überhaupt einen Bruch erhält, daß etwas Irrationales in seine Gestalt hineinkommt; vgl. E. Kühnemann, Schiller, S. 461 f. Über die sentimental idealisierte Seite seines Charakters vgl. Kilian, Schillers Wallenstein auf der Bühne S. 60 ff.

Wenn sich mit dem Helden auch keine der andern Personen an Bedeutung und Tiefe des Charakters messen kann, so sind darum diese doch durchaus nicht etwa zu kurz gekommen oder schablonenmäßig ausgeführt; es sind im Gegenteil volle runde Menschen, von einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit und vom Dichter mit überlegener Kunst um den Helden geordnet. Sie zerfallen in drei Gruppen. Die eine Gruppe hält beim Helden aus bis zuletzt und teilt sein Schicksal; das ist seine allernächste Umgebung. Eine zweite Gruppe arbeitet gegen ihn und führt seinen Untergang herbei. Eine dritte Gruppe steht zwischen beiden, teils schwankend, teils beiden Parteien abhold. Dabei ist es auffällig, daß der Dichter wieder, wie schon im Lager, eine Vorliebe hat, seine Personen paarweise zu ordnen und immer zwei Personen derselben Gattung nebeneinander zu stellen. Diese Doppelheit findet sich bei allen Hauptpersonen, aber selbst bei Nebenpersonen, wie den beiden Mordgesellen Deveroux und Macdonald. Im ganzen ergibt sich danach folgende Übersicht:

Wallenstein.

Seine Getreuen:	Seine Gegner:
Illo	Questenberg
Terzky	Octavio
Gräfin Terzky	Buttler
Herzogin	Isolani

Mitten inne stehend:

Max
Thekla

Wallensteins willigste Helfershelfer sind Illo und Terzky. Meist zusammen oder rasch hintereinander auftretend, sind sie auf den ersten Blick untereinander wenig verschieden und haben auch tatsächlich vieles Gemeinsame. Sie werden von Wallenstein benutzt zur Ausführung von Dingen, die ihm selbst zu niedrig oder bedenklich sind, so Illo zur Herbeischaffung der Unterschriften, Terzky zur Führung seiner hochverräterischen Unterhandlungen mit den Feinden, und erhalten doch keinen vollen Einblick in Wallensteins letzte Pläne und Entschlüsse. Sie sind beide von der unbegrenzten Überlegenheit (P. III, 1), aber auch von dem unbegrenzten Glück Wallensteins (T. IV, 7) fest überzeugt, und verbinden sich zu gemeinsamer Intrige, um Wallenstein auf seiner abschüssigen Bahn

weiter und weiter zu drängen. Dabei aber schaden sie ihm unendlich, indem sie einmal ihn selbst über die Treue des Heeres in eine gefährliche Sicherheit wiegen, während sie anderseits eben durch ihren plumpen Betrug die Generale und Obersten mit Mißtrauen erfüllen. Illo, der eigentliche Urheber des Betrugs, ist der bedeutendere, aber auch der gemeinere Charakter von beiden. Eine leidenschaftliche, wilde, ungezügelte Energie steckt in ihm. Er vergißt sich selbst im Angesicht Wallensteins, so daß dieser ihm ein „Mäßige dich!" zurufen muß (T. III, 3). Beim Weine vollends verliert er jede Selbstbeherrschung und verrät im Trunke selbst den von ihm angezettelten Betrug (P. IV, 7); mit dem Degen in der Hand will er Maxens Unterschrift erzwingen. Aber der Wein überwältigt nur seinen Geist; persönlich tapfer leistet er seinen Mördern noch einen verzweifelten Widerstand (T. V, 6). Die Roheit seiner Denkart verrät sich ebenso in seiner Schadenfreude über Maxens Tod, wie in dem Wunsche, seinen Degen „in österreichischem Blute satt" zu baden (T. IV, 7). In der Beurteilung des Alltags, der menschlichen, allzu menschlichen Dinge zeigt er einen unverkennbaren Scharfblick, er hat die „falsche Katze" Octavio und ihr doppeltes Spiel lange vor Wallenstein durchschaut. Aber gegenüber edleren Regungen versagt er, für sittliche Pflichten hat er überhaupt kein Verständnis: „ich bin fertig, spricht man von Treue mir und von Gewissen" (T. I, 7). So ist er z. B. Buttler gegenüber wieder doch recht kurzsichtig. Bezeichnend für ihn ist die von Wallenstein (P. II, 6) gegebene Charakteristik: „das Irdische, Gemeine magst du sehen, das Nächste mit dem Nächsten klug verknüpfen"; die weiter reichenden Wirkungen menschlicher Tat zu erkennen, wird er durch seine sittliche Blindheit gehindert. Terzky erscheint neben Illo viel blasser und schwächlicher; er ist der unbedeutende Mann einer bedeutenden Frau, der er obendrein auch noch seine soziale Stellung, die Verwandtschaft mit Wallenstein, verdankt, ein Alltagsmensch mit einer platten Nützlichkeitsauffassung (T. I, 6: „nur vom Nutzen wird die Welt regiert").

Die beiden Frauen, die dem Helden an die Seite gegeben sind, stehen, obwohl Schwestern, als Charaktere zueinander in schroffem Gegensatz. Die Herzogin zeigt die weiblichen Eigenschaften in besonders schwächlicher Ausprägung. Ein zartes, anlehnungsbedürftiges Wesen ordnet sie sich ganz dem Gatten unter („Ihr Wille, wissen Sie, war stets der meine" P. II, 2), findet aber bei dem kalten „unbezähmten Mann" nicht die liebevolle Rücksichtnahme, auf die sie in ihrer feinen taktvollen Art Anspruch machen kann. Sie leidet unter seinem Ehrgeiz, dessen Maßlosigkeit sie richtig einschätzt (T. III, 4), den sie aber vergeblich auf das rechte Maß zurückzuführen strebt. Im Grunde ist sie ohne jeden Einfluß auf ihren Gatten. So ist diese Ehe für sie zu einem „unglücksvollen Bunde" geworden: „gleichwie an ein feurig Rad gefesselt, das rastlos eilend ewig, heftig treibt, bracht' ich ein angstvoll Leben mit ihm zu, und stets an eines Abgrunds jähem Rande sturzdrohend, schwindelnd riß er mich dahin" (T. III, 3). Die Tochter ist ihr durch die Klostererziehung fremd geworden,

die Schwester von Haus aus wesensfremd; so lebt sie einsam, mehr ahnend und bangend als wissend, inmitten der politischen Ränke und zerbricht in den Stürmen, die ihr Haus vernichten. Dagegen verkörpert *ihre Schwester, die Gräfin Terzky*, eine außerordentliche Willenskraft, durch die sie viele Männer, darunter ihren eignen, überragt. Vor allem aber entfernt sie sich darin weit von ihren Geschlechtsgenossinnen, daß ein glühender Ehrgeiz ihr Denken fast ausschließlich bestimmt. Das politische Intrigieren, die Mitarbeit an den großen Staatsgeschäften ist ihr Bedürfnis. Sie „gab den Böhmen einen König schon" (T. I, 7) und möchte nun die Krone ihrem Schwager Wallenstein in die Hände spielen, in der Hoffnung, dadurch zugleich mitzusteigen und an Macht und Einfluß zu gewinnen. Ihre ganze Sorge dreht sich um „das große Schicksal unseres Hauses" (P. III, 8). Dabei ist sie völlig skrupellos; sittliche Bedenken sind ihr „des Aberglaubens nächtliche Gespenster" (T. I, 7). Mit listiger Berechnung fördert sie die Liebe zwischen Max und Thekla, um dadurch Max ihren ehrgeizigen Absichten dienstbar zu machen, scheitert aber dabei an der Weigerung Theklas, sich als Köder brauchen zu lassen. Dagegen feiert sie einen glänzenden Triumph, als es ihr gelingt, Wallensteins sittliche Bedenken gegen den Verrat zu überwinden und den Zögernden durch ihre zündende Beredsamkeit zur entscheidenden Tat fortzureißen. Sie ist jedoch hier nicht nur die kalt berechnende, sondern die dem Helden wesensverwandte Frau, die ihm seelisch am nächsten steht, den tiefsten Einblick in seine Pläne hat und darum auch den größten Einfluß auf ihn ausübt. Das Verhältnis der beiden Menschen zu einander ist vom Dichter sehr eigenartig gestaltet. Schon äußerlich fällt es auf, daß die Gräfin den Schwager wiederholt als „Bruder" bezeichnet (P. V. 790, T. V. 1465, 2011, 2083, 2398), sich selbst als seine Schwester (P. V. 1401), und auch von Wallenstein selbst mit „Schwester" angeredet wird (T. V. 1584, 1592, 3462). Es ist in der Tat etwas Geschwisterliches zwischen den beiden, etwas Inniges, das auf Seiten der Gräfin der Liebe nahe kommt. Die kinderlose Frau, deren starker Geist in den kleinen Verhältnissen des Alltags keine Befriedigung findet, hängt mit bewundernder Hingabe an der Person des Außerordentlichen, der ihr die Verkörperung ihrer ehrgeizigen Träume ist. Was sie von Thekla III, 8 verlangt, daß sie sich Wallenstein leidend opfern solle, dazu gibt sie selbst das Beispiel, und darin ist sie ganz Weib. Während sie alle andern, auch den eignen Mann kühl und geschäftsmäßig behandelt, verrät sie gegenüber Wallenstein starkes und warmes Gefühl. Um ihn sorgt sie sich im Glück, noch mehr im Unglück. Wie sehr er der Mittelpunkt ihres Denkens ist, lehren ihre schönen Worte vor dem letzten Abschied: „Erhalte du uns aufrecht, denn du bist unser Licht und unsre Sonne" (V, 3). Als einzige ahnt sie instinktiv die ihm drohende Gefahr und wirft in freiwilligem Entschluß das Leben von sich, das durch den Tod des Helden seinen Inhalt verloren hat. Diese selbstlose Hingabe adelt ihren Charakter und läßt ihre Herrschsucht in einem milderen Lichte erscheinen.

Die Führung im Gegenspiel hat anfangs Questenberg, der freilich sehr bald ganz in den Hintergrund tritt. Sein Charakter ist ziemlich allgemein gehalten: ein kluger Diplomat, der die Interessen seines Herrn mit Schärfe und Umsicht verficht, aber in seiner sachlichen Gegnerschaft alles Brüske klug vermeidet. Nach seinem Abgange fällt die Führung an Octavio Piccolomini. Dieser Charakter ist mehr als andere, fast ebensoviel als Wallenstein selbst, umstritten worden. Im Anfang heftig angegriffen, ist er später ebenso energisch verteidigt worden. Schon Schiller selbst hat seine Verteidigung geführt; vgl. den sehr interessanten Brief an an Karl Böttiger vom 1. März 1799 (Schillers Briefe hg. v. Fritz Jonas Band 6, S. 13): „Es lag nicht in meiner Absicht, daß sich Octavio P. als einen gar so schlimmen Mann, als einen Buben darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die so wie er von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck" usw. Von Späteren ist wohl am stärksten Werder S. 131 ff. für ihn ins Zeug gegangen; eine sachlichere, aber gleichfalls sehr ausführliche Untersuchung über ihn gibt Bellermann S. 93 ff. Octavio entstammt einer alten italienischen Adelsfamilie, „er ist von altlombardischem Geschlecht"; zweimal (P. III, 8, T. III, 4) ist das Alter und die Vornehmheit der Piccolomini betont, sicher nicht ohne Absicht. Denn aus der langen Adelstradition erklären sich die Grundzüge seines Charakters. Er ist nicht nur äußerlich der gemessene formgewandte Kavalier, auch seelisch ist er festgewurzelt in den Anschauungen der adligen Überlieferung, in der Wertschätzung der bestehenden Autorität; vgl. seinen Preis „der alten engen Ordnungen" (P. I, 4). So ist er der natürliche Gegenpol gegen den Umstürzler Wallenstein. „Das ewig Gestrige mit seiner relativen Berechtigung ist Fleisch und Mensch geworden in Octavio, die Gegengestalt, für die alles ein Erbe, gegen den großen Abenteurer, der alles aus sich selber ist" (Kühnemann S. 457). Damit ist von vornherein auch seine Stellung zu Wallensteins Abfallplänen gegeben; er kann sie nur in tiefster Seele mißbilligen. Ganz Legitimist, hängt er in unerschütterlicher Treue an seinem Kaiser: „Ich klügle nicht, ich tue meine Pflicht, der Kaiser schreibt mir mein Betragen vor" (P. V, 1). In dem Konflikt zwischen der Treue gegen den alten Waffengefährten und gegen seinen kaiserlichen Herrn wählt er ohne Schwanken die letztere als das vornehmere und höhere: „hier gilts dem Kaiser wohl zu dienen." Daraus ist ihm auch noch durchaus kein Vorwurf zu machen. Nur die Art, wie er nun den alten Waffenbruder betrügt, ist unfein und abstoßend. „Extreme Schritte" sind nicht seine Sache (T. II, 1). Statt die Freundschaft ehrlich zu lösen, auf die Gefahr eines schroffen Bruches hin, ist er fortan nur „wahr mit der Zunge, mit dem Herzen falsch" und versteckt seinen Abscheu vor den Plänen des Feldherrn im tiefsten Winkel seines Herzens. Um dem Kaiser zu dienen, belügt und betrügt er den Helden unter der Maske

der alten Freundschaft, mißbraucht sein Vertrauen aufs ärgste, umstellt ihn mit seinen Horchern und richtet ihn planmäßig zugrunde. Sittliche Bedenken sind ihm dabei offenbar ganz fremd: „Nicht würdig war er meiner Wahrheit mehr" (P. V, 1). Bewundernswert ist dabei seine Klugheit, seine Ruhe und seine Gewandtheit, wie er sein gefährliches Spiel bis zum erfolgreichen Ende durchführt, von der Audienzszene an, in der bedrohlichen Bankettszene, bis zu seiner Flucht mit des Fürsten eignen Pferden. Immer bleibt er der überlegene, der Herr der Lage, weil er sich selbst in der Gewalt hat und alles klug vorher berechnet. Aber trotz dieser glänzenden Außenseite bleibt er dem Zuschauer unsympathisch, sicherlich nicht zufällig, sondern nach der wohlberechneten Absicht des Dichters, dem natürlich daran liegen mußte, daß durch das erfolgreiche Gegenspiel die Teilnahme für den Helden nicht gemindert wurde. Erst zum Schluß hat er unsere Sympathien auch dem Octavio zuzuwenden gesucht, wenn dieser hier in wohlberechneter Sühne für sein sittliches Verfehlen gerade an seiner empfindlichsten Stelle getroffen wird durch den Verlust des einzigen Sohnes. In der Fürsorge für Max zeigt sich allein ein wärmeres Empfinden bei Octavio, und selbst dies noch in kavaliermäßiger Beschränkung. Der Sohn ist ihm der Erbe und zukunftsreiche Träger des ruhmvollen Familiennamens, er hofft, auf ihn diesen Namen womöglich erhöht durch den Fürstentitel zu vererben. Wenn er auch selbst aus sehr begreiflichen Gründen diesem Herzenswunsch keinen Ausdruck gibt, so wird derselbe doch von dritter Seite T. IV,7 in schärfster Form ausgesprochen. Octavio ist ebenso ehrgeizig wie Wallenstein, nur bewegt sich sein Ehrgeiz, seiner Natur entsprechend, in den überlieferten legitimistischen Bahnen. Es ist überaus bezeichnend, daß er nur einmal in der ganzen Tragödie die Selbstbeherrschung verliert, T. II, 7, bei dem Gedanken, daß der Sohn zu dem Verräter übergehen, „dies Brandmal unsers Hauses Adel" aufdrücken könnte. Nach seiner ganzen Natur wäre dies in der Tat das schwerste, was ihn treffen könnte. Es wird ihm erspart. Aber der Verlust des einzigen Sohnes auf der Höhe des Erfolges ist noch bitter genug und nimmt der unmittelbar folgenden Belohnung, der Erhebung in den Fürstenstand, ihren wirklichen Wert.

Die beiden Offiziere, Buttler und Isolani, haben das Gemeinsame, daß sie im ersten Teile fest auf Wallensteins Seite zu stehen scheinen und erst nach dem vollzogenen Abfall Wallensteins in plötzlichem Ruck auf die Seite des Kaisers treten. Ähnlich wie das Paar Illo und Terzky treten auch sie häufig zusammen oder unmittelbar hintereinander auf. Buttler ist weitaus der bedeutendere von beiden und auch dadurch herausgehoben, daß ihm nach Octavios Abgang die Führung der Gegenhandlung zufällt. Er ist in manchem Sinne ein vergröbertes Abbild Wallensteins, wie dieser „der Fortuna Kind" (P. IV, 4) und hat mit ihm die beiden Haupttriebfedern, Ehrgeiz und Rachsucht, gemeinsam. Was ihn im Drama besonders kennzeichnet und ebenso in Gegensatz zu Wallenstein wie zu Octavio setzt, ist seine plebejische Natur. „Vom Dienst im niedern Stalle",

vom einfachen irischen Reitersknecht ist er nach der Dichtung aufgestiegen bis zum Generalmajor (P. I, 1), ein Emporkömmling, der in seiner schweren harten Art seine niedere Abstammung nicht verleugnen kann, ein alter im Dienst ergrauter Mann, der losgelöst von allen familiären Verbindungen einen Typus der ausländischen Soldateska darstellt, wie sie Wallenstein selbst T. I, 5 schildert. „Wie er ohne ritterliche Tugend und edelmännische Vorzüge ist, hat er auch keine kavalieren Laster. Er ist kein Spieler, Trinker, Schlemmer, kein Verschwender, kein Schuldenmacher — er hat sich was gespart, ist nüchtern und prosaisch, voller Gleichgültigkeit und Selbstsucht" (Werder, S. 163). In seiner gehobenen Stellung leidet er innerlich unter seiner plebejischen Abstammung, glaubt auch äußerlich darunter zu leiden und hat sich daher an den Kaiser mit dem Gesuch um Erhebung in den Grafenstand gewandt. Die höhnische Antwort hat sein leidenschaftliches überreiztes Ehrempfinden zur höchsten Wut entflammt. Um sich „volle Rache" zu kaufen, ist er entschlossen, dem Kaiser die vierzig Jahre lang bewahrte Treue zu brechen, und verschreibt sich ganz Wallensteins verräterischen Plänen (P. IV, 4). Doch verläßt den Selbstbewußten auch dabei die nüchterne Überlegung nicht; er kennt seinen Wert und weiß, was Wallenstein dabei gewinnt: „nicht ohne Folgen soll das Beispiel bleiben, denk ich, das ich gebe." Aber er hofft auch selber dabei zu gewinnen — seine Bemerkung „nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht Befugnis hat, die Leiter anzusetzen," bezieht sich zunächst zwar auf Wallenstein, doch denkt der Glücksritter dabei ebenso auch an seine eigne Zukunft. Die Eröffnung Octavios T. II, 6 gibt seiner Rache ein anderes Ziel. Empört über Wallensteins unehrliches Doppelspiel, wendet sich seine Wut fortan gegen den Feldherrn, und er wird mit einem Schlage aus dessen glühendem Bewunderer zu dessen grimmigstem Hasser. Wenn er fortan an Octavios Stelle die geheime Überwachung Wallensteins übernimmt, so leitet ihn dabei ebenso sein Rachegefühl wie sein Ehrgeiz, denn er hofft im stillen, für diesen Schergendienst die Erfüllung seiner ehrzeizigen Absichten beim Kaiser um so gewisser zu erlangen. Die Verkettung der Verhältnisse zwingt ihn zur Tötung Wallensteins. Angesichts der Fürbitten Gordons wird er zwar vor der entscheidenden Tat verhältnismäßig weich; die Absicht des Dichters dabei ist klar, er wollte uns die schwere Tat recht zum Bewußtsein bringen, wenn selbst ein „Fels" wie Buttler vorübergehend schwanken kann. Gleichwohl passen diese etwas rührsamen Szenen nicht recht zu dem sonstigen Bilde des düsteren, seiner selbst sicheren Mannes. Im Grunde ist er gar nicht so ungehalten über diese Wendung der Dinge, da ihm ja der Tod Wallensteins von Anfang an als Ziel vorschwebte (T. II, 6: „er soll nicht leben"; vgl. auch Werder S. 165 f.). Es ist die Rache des „kleinen Hauptes" am großen (T. IV, 8). Ruhig und mit einer unverhüllten ehrgeizigen Hoffnung nimmt er denn auch die Folgen der Tat auf sich: „Ich wußte immer, was ich tat, und so erschreckt und überrascht mich kein Erfolg. Stehenden Fußes reis' ich ab nach Wien, den Beifall mir zu holen" usw. Mit eherner Folge-

richtigkeit, ohne jedes teilnehmende, menschliche Gefühl, bleibt er ganz rücksichtslos vorwärtsdrängender Emporkömmling bis zum Schluß. — Buttlers völliges Gegenstück ist sein Paargenosse Graf Isolani, ein Kavalier von vornehmem Adel, mit allen Vorzügen, aber auch mit allen Lastern eines solchen. Er ist keineswegs dumm, wie man ihm vorgeworfen hat, nur oberflächlich und leichtsinnig, sogar von einem weltmännischen Scharfblick in gewissen Angelegenheiten, wie seine Behandlung des verliebten Max dartut (P. IV); ein liebenswürdiger Schwerenöter, aber ein schlechter Wirtschafter, dem Spiel ergeben, daher immer verschuldet und immer in finanziellen Verlegenheiten, ein flotter Draufgänger, wie bei dem Führer der leichten Reiterei ja auch nicht anders zu erwarten, aber ein unzuverlässiger schwacher Charakter, der einem energischen Gegner nicht Stich hält. So wird er zunächst leicht durch Wallensteins Freigebigkeit für dessen Sache gewonnen, er geht mit gegen den Hof, solange es den Anschein hat, daß hier das meiste zu gewinnen sei und daß die Mehrzahl der Offiziere gleicher Gesinnung sei. Denn in seiner Oberflächlichkeit schwimmt er am liebsten mit dem Strom (vgl. IV, 7: „Wo andre Namen, kann auch meiner stehen"). Aber als der Wind umschlägt und Octavio energisch in ihn dringt, zwischen Treue oder Verrat zu wählen, entscheidet er sich ohne langes Besinnen gegen den bisherigen Wohltäter und wird sogleich ein ebenso eifriger Parteigänger Octavios (T. II, 5). Eine beachtenswerte Charakteristik, obwohl nicht ganz objektiv, gibt Wallenstein selbst T. III, 7 von Isolani; vgl. insbesondere die Schlußwendung: „Ein muntrer Sinn bewegt die leichten Säfte, doch keine Seele wärmt das Eingeweide." Das Oberflächliche im Denken und Fühlen dieses Generals wird damit zutreffend gekennzeichnet.

Abseits von allen andern, eine ganz auf sich allein gestellte Gruppe, steht das Liebespaar, und zwar nicht nur in seinem Handeln, sondern nach der wohl überlegten Absicht des Dichters auch in der ganzen Anlage des Charakters. Wie aus einer andern bessern Welt ragen Max und Thekla in die nüchterne egoistisch-materialistische Welt Wallensteins hinein. „Als der Welt noch nicht verfallene, als schuldlose Menschen lassen sie sich einzig leiten von dem natürlichen Adel ihres Gefühls, aus reinem Herzen unschuldig, durch reines Gefühl gut. Nach Schillers Ausdruck: sie sind schöne Seelen. Nach allen den Beziehungen, in denen sie erscheinen, hat Schiller sie den andern entgegengesetzt... Nicht geknechtet durch äußere Zwecke erkennen sie als einziges Gesetz ihres Lebens das deutliche Gebot des Guten, dem sie in lauterem Gefühle geweiht sind. So stehen sie neben allen den Realisten, deren größter Wallenstein selber ist, als Idealisten" (Kühnemann, Schiller S. 466). Wir wissen, daß Schiller mit besonderer Liebe gerade an diesen beiden idealisierten Gestalten gearbeitet hat, daß sie ihm seine Dichtung und die Arbeit an ihr besonders wert machten. Uns Heutigen aber erscheinen sie gerade wegen ihrer idealistischen Sonderart als am stärksten mißlungen in der ganzen Dichtung. Vom Standpunkt einer wirklichkeitsstrengen Kunst empfinden wir sie als ver-

stiegene, unwahre, psychologisch unzureichende Charaktere, und wir haben dabei ohne Zweifel recht. Auch die wissenschaftliche Kritik ist in den letzten Jahrzehnten aufs schärfste gerade mit diesen einst so gefeierten beiden Charakteren ins Gericht gegangen und hat ihre Schwächen immer wieder aufgedeckt. Und doch tun wir mit der einfachen Ablehnung dem Dichter unrecht. Da der Dichter hier nicht die Absicht hatte, realistische Charaktere zu bieten, so hat es keinen Sinn, diese Gestalten nun schlechthin am Maßstabe einer realischen Kunstbetrachtung zu messen, sondern wir müssen diese Gestalten aus dem Dichter und seiner Zeit heraus zu begreifen suchen, müssen sie verstehen als dasjenige Stück Dichtung, das am stärksten in der ganzen Tragödie dem Wandel der Zeiten unterworfen gewesen ist, dem wir am deutlichsten die Zeitfarbe seines Ursprungs, die Abstammung aus dem 18. Jahrhundert anmerken. — In Max Piccolomini hat der Dichter einen zweiten jüngeren Helden geschaffen, der den Helden ergänzt, der starre Idealist den rücksichtslosen Realisten (vgl. oben S. 394), und zugleich sein Bild verklärt zurückstrahlt. Von Wallenstein mit Vaterliebe erzogen (vgl. T. III, 18: „dich hab ich geliebt, mein Herz, mich selber hab ich dir gegeben" usw.), ist er gewohnt, Wallenstein „unbedingt" zu folgen, sein Angesicht war ihm „immer eines Gottes Antlitz", „wie der feste Stern des Pols" hat er ihm „als die Lebensregel vorgeschienen" (T. II, 2). Voll gläubigen Vertrauens, voll unbedingter Verehrung steht er vor dem Helden; er sieht nur seine guten Eigenschaften, rühmt ihn als wahrhaft, gut und edel (P. III, 5), ist bereit, sein Blut für ihn zu verspritzen (P. I, 4), und läßt sich in seinem Glauben an das Gute in Wallensteins Natur weder durch die Machenschaften eines Illo noch durch die Warnungen seines Vaters beirren, bis er endlich, durch Wallenstein selbst aufgeklärt, mit einem Male aus seiner jugendlichen Schwärmerei in die rauhe Wirklichkeit herausgerissen wird. Sein Ideal, auf dem sein ganzer Menschheitsglaube, seine ganze Persönlichkeit ruhte, wird ihm zerstört; mit einem Schlage sieht er sich vor den schwersten Konflikt gestellt, zu wählen zwischen seiner Ehre und seinem Herzen, zwischen der Pflicht und der Liebe zu dem Manne, dem er schon soviel verdankt und dem er noch mehr, die Hand der Geliebten, „alles, alles verdanken" wollte. Wenn er nach kurzem Kampfe sich für die Ehre entscheidet, so handelt er durchaus seinem Charakter entsprechend; wenn er in seiner Verzweiflung über seinen Doppelverlust, den verlorenen Freund und die verlorene Geliebte, in raschem Entschlusse das Leben auf eine ehrenvolle Art von sich wirft, so ist auch das bei der jugendlichen Stärke seines Empfindens und bei der Plötzlichkeit der über ihn hereinbrechenden Ereignisse psychisch verständlich. Aber in der Art, wie er diesen Entschluß faßt, ankündigt und ausführt, wie er sein ganzes Regiment in einen nutzlosen Tod hineinreißt, liegt eine starke Überspannung, die einer ruhigen Nachprüfung der Tatsachen nicht stand zu halten vermag. Vgl. die eingehende und sehr scharfe Kritik dieser Vorgänge bei Werder S. 186. Wenn sich der Dichter darüber hinweggesetzt hat, so müssen ihn besondere Ab-

sichten geleitet haben. Wir wissen, daß er gerade diesen Punkt lange überdacht hat (s. o. S. 364 f.). Für ihn hatte der Tod Maxens unter den Hufen des unhemmbar vorwärtsstampfenden Reiterregiments eine symbolische Bedeutung, in dem Sinne von Theklas Worten T. IV, 12: „das ist das Los des Schönen auf der Erde." Dieser Symbolik opferte er die psychologische Glaubwürdigkeit. Auch sonst hat der Charakter Maxens noch verschiedene Schwächen, die alle mehr oder weniger mit seiner idealistischen Eigenart zusammenhängen. Da ist einmal eine starke Empfindsamkeit, die dem Zeitgeschmack des 18. Jahrhunderts entsprach, aber uns heute bei einem Obersten des Dreißigjährigen Krieges, auch wenn er erst einige zwanzig Jahre zählte, befremdet, z. B. sein Preis des Friedens und des ersten Veilchens P. I, 4 u. a. Da ist ferner seine übergroße Kurzsichtigkeit und Arglosigkeit in politischen Dingen, wie sie besonders P. III ff. zutage tritt und von der selbst sein immer bereiter Verteidiger Bellermann zugeben muß (S. 105): „Er erscheint in diesem Akte wie ein Kind und wird auch von der Gräfin so behandelt. Dies ist zu bedauern, denn wenn er auch dabei sehr liebenswürdig ist, so können wir doch nicht umhin, einen Mann von etwa 27 Jahren, welcher sich so benimmt, selbst wenn er sehr verliebt ist, in betreff seiner Einsicht und seines Verstandes etwas ungünstig zu beurteilen." Gleichwohl möchten wir seine Gestalt in dem Stücke nicht missen. Sein jugendliches Feuer erobert ihm auch heute noch die jugendlichen Herzen. Ein eigenartiger Zauber umspielt ihn. Mit Recht vergleicht ihn Wallenstein (T. V, 3) der Blume, die ihre Umgebung verschönt, „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröte webend". — Ähnlich wie mit Max steht es mit seiner Geliebten Thekla; auch sie zeigt eine Mischung ungleicher Züge, die sich nicht zu einer vollen Einheit zusammenschließen wollen. Im Grunde ist sie die energische Tochter Wallensteins, die vom Vater den starken Willen geerbt hat: seine „echte Tochter" nennt sie sich selbst (P. III, 8), während Wallenstein sie mehrmals T. IV, 9 als sein „starkes Mädchen" bezeichnet. Vgl. auch das Zeugnis der Gräfin T. III, 2: „Ihr artet mehr nach Eures Vaters Geist als nach der Mutter ihrem." Freilich ist sie noch ein in Weltdingen unerfahrenes, kaum erblühtes Mädchen, das mit Neugier, aber auch „mit klösterlichem Zagen" in die „von tausend Sonnen aufgehellte" Welt tritt (T. IV, 12). Gleichwohl übertrifft sie an natürlicher Schärfe des Blicks den welterfahrneren Freund (vgl. P. III, 5). Sehr treffend hat Bellermann S. 106 an verschiedenen Einzelzügen dargetan, wie der Dichter in ihrem Wesen unbefangne Selbständigkeit mit mädchenhafter Schalkhaftigkeit gepaart hat und wie klug sie ihre Überlegenheit selbst einer so schlauen Dame wie der Gräfin gegenüber wahrt. Ihre seelische Stärke offenbart sie ebenso bei der entscheidenden Auseinandersetzung mit dem Freunde T. III, 21, wenn sie ihm, in selbstlosem Verzicht auf ihr Glück, den Rat gibt, seinem Gewissen zu folgen, wie bei dem Empfange des schwedischen Hauptmanns T. IV, 10, wenn sie unter äußerster Selbstbeherrschung den Becher ihres Leides bis zum Ende leert. Hier

zeigt sie in der Tat, was Kühnemann von ihr rühmt (S. 470): „entzückende Verbindung des gesellschaftlichen und des natürlichen Adels." Störend wirkt an ihr vor allem wieder, wie schon bei Max, die starke Empfindsamkeit, die hier noch schwächlichere Formen annimmt und sich in einem Hang zur Melancholie äußert, so daß man geradezu an ihrem Wesenskerne zweifeln kann. Das gilt besonders von ihrer düstern Prophetie III, 9, die Werder S. 208, auch hier Schillers schärfster Kritiker, mit Recht als „dem Charakter der Prinzessin und der Situation aufgezwungen" bezeichnet. Aber auch der von ihr gewählte Abgang ist mit guten Gründen als sehr bedenklich angefochten worden. Man hat zu sehr den Eindruck, daß der Dichter sie entfernen wollte, um die Vereinsamung des Helden deutlich zu machen.

3. **Der Bau.** Die Tragödie Wallenstein zerfällt nur äußerlich in zwei Stücke, in Wirklichkeit ist sie ein Trauerspiel in zehn Akten. Die Trennung in zwei Stücke hat der Dichter vorgenommen, weil ihm der ungeheure Stoff unter den Händen über das normale Maß hinaus anschwoll und er einsehen mußte, daß ein derartiges Riesenstück an einem Theaterabend weder gespielt noch vom Publikum aufgenommen werden könnte. Vgl. den Brief an Körner vom 30. September 1798: „Das Stück habe ich nun, nach reifer Überlegung und vielen Konferenzen mit Goethe, in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne die Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden an Breite und Ausdehnung, und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog (d. i. Wallensteins Lager) drei bedeutende Stücke, wovon jedes gewissermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist. Jedes der zwei letztern hat fünf Akte, und dabei ist der glückliche Umstand, daß zwischen dem Akt die Szene nie abgeändert wird. Das zweite Stück führt den Namen von den Piccolominis, deren Verhältnis für und gegen Wallenstein es behandelt. Wallenstein erscheint in diesem Stücke nur einmal, im zweiten Akte, da die Piccolominis alle vier übrigen als Hauptfiguren besetzen. Das Stück enthält die Exposition der Handlung in ihrer ganzen Breite und endigt grade da, wo der Knoten geknüpft ist. Das dritte Stück heißt Wallenstein und ist eine eigentliche vollständige Tragödie: die Piccolomini können nur ein Schauspiel heißen." Diese Briefstelle zeigt, daß die Teilung bereits damals für den Dichter so fest stand, wie sie in der Tragödie heute vorliegt. Das zweite Stück war indessen damals noch nicht abgeschlossen, es wurden noch verschiedene Änderungen nötig, und im Verlauf der weiteren Ausarbeitung hat der Dichter vorübergehend auch eine andere Verteilung der Masse auf die beiden Teilstücke vorgenommen (vgl. Bellermann S. 51 f.). Um nämlich das Unbefriedigende eines mangelnden Abschlusses bei dem ersten Stück zu mildern, zog Schiller bei der ersten Aufführung (30. Januar 1799 in Weimar) die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod noch zu den beiden Piccolomini, behielt aber äußerlich die Einteilung in fünf Akte bei jedem

der beiden Stücke bei, indem er die vier ersten Akte der Piccolomini zu zwei Akten zusammenzog, dagegen die übriggebliebenen drei Akte von Wallensteins Tod in fünf auseinanderstreckte. Es leuchtet ein, daß dadurch das erste Stück außerordentlich anschwoll, während das letzte unverhältnismäßig verkürzt wurde. Daher hat der Dichter diese Anordnung wieder aufgegeben und ist bei der Drucklegung des Werkes zu der ursprünglichen Einteilung zurückgekehrt. Indessen eben dieses Schwanken des Dichters beweist, wenn es noch eines Beweises bedürfte, aufs deutlichste, daß es sich hier nicht um zwei in sich abgeschlossene Dramen, sondern nur um Teilstücke eines großen Werkes handelt. Jedes der beiden Teilstücke ist für sich allein unbefriedigend, erhält erst durch das andere Sinn und Vollendung.

Sieht man aber das Ganze nur als eine Tragödie an, so liegt es nahe, die vorliegenden zehn Akte auf die übliche Fünfzahl zurückzuführen, um so mehr, als Schiller wahrscheinlich von dieser ausgegangen ist. Werder (S. 17) hat diesen Weg zuerst eingeschlagen: „Hat man nur erst die Teilung in zwei Stücke beseitigt und verfolgt die zehn Akte als ein unteilbares Ganzes, so ziehen sie sich geradezu von selbst in fünf zusammen. Fünf, von denen die beiden ersten Piccolomini, die drei andern Wallensteins Tod in sich fassen. Die Sache verhält sich so. Der erste und zweite Akt machen in der Tat nur einen, den ersten; der dritte, vierte und fünfte ebenfalls nur einen, den zweiten; der sechste und siebente den dritten, der achte den vierten — und der neunte und zehnte den fünften des Werkes aus." Diesem Beispiel sind die meisten späteren Betrachter des Werkes gefolgt, Bellermann S. 52 f., Kühnemann S. 478 ff. mit einigen Abweichungen, Köster Einl. S. X f. und Kilian (Schillers Wallenstein auf der Bühne) S. 32 ff. Das ist um so mehr möglich, als der Szenenwechsel verhältnismäßig eingeschränkt ist. Zwar sind es nicht, wie Schiller in der oben zitierten Briefstelle angab, zehn, sondern vierzehn Schauplätze im Ganzen geworden, aber das sind genau so viel wie in den Räubern, weniger als im Don Carlos (17), während doch die Wallensteintragödie beide Dramen an Umfang weit übertrifft. Zehn von den Schauplätzen entfallen auf Pilsen, vier auf Eger. Die Zeit der gesamten Handlung hat Bellermann S. 21 eingehend nachgerechnet mit dem Ergebnis, daß sie „völlig viermal vierundzwanzig Stunden, nach der Geschichte die Tage vom 22. bis 25. Februar 1634" umfaßt. Die ersten vier Akte der Piccolomini fallen auf einen Tag, übrigens noch denselben an dem auch das Lager spielt. Der zweite Tag beginnt mit dem fünften Akt der Piccolomini und dauert bis zum Schluß des zweiten Aktes von Wallensteins Tod. Der dritte Akt von Wallensteins Tod beansprucht einen Tag für sich. Zwischen dem dritten und vierten Aufzug liegt ein Zeitraum von mehreren Stunden (s. o. S. 368), so daß die beiden letzten Akte einen Tag später, am vierten des Gesamtverlaufs, spielen.

Die Vereinfachung bezüglich des Ortes wie der Zeit schon läßt erkennen, mit welch bewundernswürdiger Kunst der Dichter die Handlung

zusammengedrängt hat. Das erreichte er vor allem dadurch, daß er sie unmittelbar vor der Katastrophe erst beginnen ließ; vgl. Werder S. 220: „Wallensteins Untergang ist das Ziel des Stückes — und wenige Tage vor diesem Ende, unmittelbar vorher beginnt es. So fertig ist alles, so schicksalschwer, so gediehen zum letzten Schlage. Das ist ein großer und tiefer Punkt; ja für den dramatischen Charakter des Werkes ist es der absolut wichtige, der spezifizierende Zug." Unendlich vieles und sehr Wichtiges gehört lediglich der Vorgeschichte an, und wir sehen es nur in seinen Wirkungen: „Wallensteins Ehrgeiz, sein Glück, die Bildung des Heeres, der lange Krieg, sein Rechts- oder Unrechtshandel mit dem Kaiser, sein Wahnglaube, seine Verblendung, sein Vertrauen zum Octavio seit der Lützner Schlacht, seine Unterhandlungen mit den Schweden und Sachsen, all seine Manöver für seinen Zweck, sein Schelmenstreich gegen Buttler." Aus dem Nach- und Zusammenwirken so mannigfaltiger Geschehnisse ergibt sich jener gewaltige Drang der äußeren Umstände, der die Handlung und den zögernden Helden mit unwiderstehlicher Wucht vorwärts reißt. Wie sehr das in Schillers Absicht gelegen hatte, zeigt seine Äußerung in dem Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797: es sei ihm gelungen, „die Handlung gleich von Anfang an in eine solche Präzipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stätiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise." Die Tragödie ist bewußt vom Dichter als tragische Analysis gestaltet; vgl. Kühnemann, Schiller S. 484. Daraus entstand dann der Irrtum, daß man es mit einer modernen Schicksalstragödie zu tun habe. In Wirklichkeit aber ist das Werk eine Charaktertragödie, denn Wallensteins Untergang geht notwendig und mit strenger Folgerichtigkeit aus seinem Charakter hervor, und wenn auch vieles Wichtige und Nachwirkende schon vor Beginn der Handlung geschehen ist, den entscheidenden Schritt, der seinen Untergang herbeiführt, tut der Held doch erst im Stücke selbst vor unsern Augen im ersten Aufzug von Wallensteins Tod, von dem großen Monolog ab (5. A.), den schon Goethe als die Achse des Stückes bezeichnete, bis zum endgültigen Beschluß des Verrates am Ende des Aktes. „Der Entschluß ‚Ruft mir den Wrangel' ist nach vorwärts und rückwärts der Einheitsknoten, der eigentliche springende Punkt in dem Handlungsgefüge der Tragödie. Alles Voraufgehende drängt auf diesen Augenblick los und scheint nur als Vorbereitung für ihn da zu sein, alles Folgende geht mit Notwendigkeit aus ihm hervor" (Bellermann S. 41). Hier liegt der Höhepunkt der Handlung, wenigstens der Haupthandlung, welche Wallenstein, den Hauptheldeu, angeht. Was vorhergeht, ist steigende Handlung, einschließlich der Exposition, die spätestens mit P. II ihr Ende erreicht. Was nachfolgt, ist fallende Handlung bis zur Katastrophe in T. V.

Neben der Haupthandlung freilich geht eine bedeutsame Nebenhandlung durch die ganze Tragödie mit einem zweiten Helden, die Liebeshandlung, in deren Mittelpunkt Max steht. Der Dichter hat

verschiedentlich die Notwendigkeit dieser Nebenhandlung im Rahmen des Ganzen betont. „Die Einrichtung des Ganzen", schrieb er 12. Dezember 1797 an Goethe, „erfordert es, daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegengesetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet." Er sah sogar in dieser Nebenhandlung den „poetisch wichtigsten Teil" des Werkes, dem wegen „des überwiegenden menschlichen Interesses" „die Herrschaft gebührt", wenn er auch anderseits nicht verkannte, daß sie doch nur eine „große Episode" sein dürfe (Brief an Goethe vom 9. November 1798). Freytag, der sich in seiner Technik des Dramas S. 175 ff. ziemlich eingehend auch mit der Liebeshandlung beschäftigt, hat ganz richtig darauf hingewiesen, daß sie der Haupthandlung durchweg parallel läuft, daß sie nicht nur ein besonderes erregendes Moment (P. I, Ankunft der Liebenden im Lager), sondern auch einen besonderen Höhepunkt (P. V, Aufklärung Maxens durch den Vater) und eine besondere Katastrophe (T. IV, Untergang des Liebespaars) habe, und daß diese drei Stellen den entsprechenden der Haupthandlung jedesmal vorausgehen. Auf die Frage dagegen, wieweit die Nebenhandlung mit der Haupthandlung innerlich verbunden und ihr untergeordnet sei, gibt er keine befriedigende Antwort. Man hat behauptet, daß die Nebenhandlung mit ihren idealistischen Charakteren entbehrlich sei. Demgegenüber darf man die Bemühungen Bellermanns, einen organischen Zusammenhang zwischen beiden Handlungen nachzuweisen (a. a. O. S. 25 ff.) im allgemeinen als gelungen bezeichnen. Wenn auch der Dichter dem zweiten Helden keinen unmittelbaren Einfluß auf die Entschlüsse Wallensteins eingeräumt hat, so wird doch das Schicksal Wallensteins, sein völliger Zusammenbruch sowohl wie sein Untergang, durch Maxens Verhalten herbeigeführt.

Von einer ganz neuen Seite hat Weis (Z. f. d. d. U. XXIX, S. 127) die Bedeutung der Nebenhandlung beleuchtet. Er sucht nachzuweisen, daß Schiller mit dem Liebespaar besondere ästhetische Absichten gehabt habe, nämlich den Sieg des Moralischen über die Naturkräfte zu veranschaulichen. Darum sei dies „der poetisch wichtigste Teil" der Tragödie für den Dichter gewesen. Seine Ausführungen geben interessante Aufschlüsse über die Ästhetik Schillers; hinsichtlich des Dramas indessen geht Weis in der Auswertung des Gedankens zu weit. Uns interessiert an dem Drama vornehmlich, was Schiller geschaffen hat, und erst in zweiter Linie, was er gewollt hat. Darum bleibt für uns die Max-Thekla-Handlung eine Nebenhandlung, und Bellermanns Äußerung, daß nach dem Gefühl des heutigen Lesers diese Nebenhandlung nicht mehr der poetisch wichtigste Teil sei, besteht zu recht.

Unter den vom Dichter verwendeten *dramatischen Mitteln* ist vor allem der zahlreichen *Schriftstücke* zu gedenken, die ähnlich wie im Don Carlos (s. o. S. 184 f.), zu bewegenden Kräften für die Entwick-

lung der Handlung gemacht sind. Es sind im Ganzen zehn: 1. das Promemoria der Truppe im Lager (T. I, 3), 2. der Revers der Generale (P. IV), 3. der offene kaiserliche Brief, der Octavio an Wallensteins Stelle setzt (P. V), 4. die aufgefangenen verräterischen Depeschen Terzkys (T. I, 2 ff.), 5. der Brief Wallensteins, worin er Buttler verleumdet (T. II, 6), 6. der Brief des Grafen Kinsky mit der Botschaft vom Falle Prags (T. III, 10), 7. der kaiserliche Brief, von welchem die Abordnung der Kürassiere spricht (T. III, 15), 8. die von Gordon erwähnten Briefe (T. IV, 2), 9. das Manifest, das Buttler befiehlt, sich Wallensteins zu bemächtigen (T. IV, 6), 10. die Briefe an den Fürsten Piccolomini (T. V, 12). Das hängt einmal mit der riesigen Vorgeschichte zusammen, anderseits kündigt sich darin das Bestreben an, die Ereignisse überhaupt zu vereinfachen und möglichst hinter die Bühne zu verlegen. Tatsächlich ist das äußere Geschehen auf der Bühne verhältnismäßig gering. „Jede gewaltsame Aktion, auch Mord und Totschlag, ist auf der Szene mit Peinlichkeit vermieden. Kriegerische Vorgänge beobachten die Personen vom Fenster aus, und wir erfahren sie aus ihren Reden oder aus Botenberichten, unter denen der schönste der des schwedischen Hauptmanns" (Minor, Einleitung, S. XL f.). Immerhin begegnen eine ganze Anzahl Massenszenen, P. II, 7, P. IV, T. III, 23 und T. V, 11, und bewundernswürdig ist die Kunst, wie der Dichter diese Massen regiert, anwachsen, und sofern er nicht mit ihrer Ansammlung den Akt schließt, wieder abfluten läßt. Von den in früheren Dramen beliebten Kunstmitteln ist der Kontrast zum durchgreifenden Prinzip für die Zeichnung und Gruppierung der Charaktere (Wallenstein und Herzogin; Wallenstein und Max; Octavio und Max; usw.), sowie für den ganzen Aufbau der Handlung gemacht. In das Gebiet der Kontraste gehören auch der katastrophische Wechsel von hemmenden und beschleunigenden Momenten (T. V) und die Peripetien selbst, welche in diesem Drama mit besonderer Berechnung und Kunst behandelt und vorbereitet sind, z. B. durch eine Reihe von Schicksalsschlägen oder auch umgekehrt durch eine Reihe von Zeugnissen steigender Sicherheit des Opfers (T. III, 4 f; T. III, 13 f.).

4. **Der Grundgedanke.** Es ist auffällig, wie oft in dem Stücke das Wort Schicksal gebraucht wird, am häufigsten von Wallenstein selbst, aber auch von andern, zumeist wieder in bezug auf den Haupthelden. Hier liegt offenbar eine weitere Ursache für die irrtümliche Annahme eines modernen Schicksalsdramas (s. o. S. 406). Man erkannte richtig, daß der Schicksalsgedanke für das Werk eine besondere Bedeutung habe, aber man verkannte die Eigenart, mit der hier der Schicksalsbegriff gebraucht ist. Bellermann hat in seiner Abweisung des Schicksalsdramas eingehend dargetan (S. 55 ff.), daß sich in der ganzen Tragödie alles auf einem natürlich menschlichen Boden bewege, daß nirgends eine übermenschliche geheimnisvoll wirkende Macht auf das Tun des Helden Einfluß gewinne. Wallenstein wird, wie oben S. 394 ausgeführt, in seinem Handeln nicht von einem übernatürlichen Schicksal, sondern nur von seiner subjektiven Aus-

deutung des Schicksalswillens beeinflußt; sein überheblicher Wahn, ein besonders Begünstigter des Schicksals zu sein, ist es, der ihn zugrunde richtet. Aber auf die positiven Eigenschaften des Schicksalbegriffes in der Tragödie geht Bellermann nicht näher ein. Genauer damit befaßt hat sich Kühnemann. Schon in seinen „Kantischen Studien Schillers usw." II, S. 23 und 80 f. hat er darauf hingewiesen, daß hier die Einheit der Tragödie liege: „der Gedanke des Schicksals faßt die gesamte Organisation des Dramas zusammen. Er ist der innerste Grundgedanke des Stükkes"; schärfer noch ist in seinem „Schiller" S. 487 die Grundidee der Tragödie dahin formuliert, „daß das Leben für alle dasselbe ist, an jedem als Schicksal in der gleichen Weise sich erfüllt".

Wenn Wallenstein in seiner Verblendung den Schicksalswillen mißdeutet, so ist das nicht ein Beweis gegen das Schicksal an sich, sondern nur für die Schwäche menschlicher Einsicht gegenüber der höheren Weltordnung. Der Dichter ist weit davon entfernt, nun etwa überhaupt die über den Menschen waltende göttliche Fügung zu leugnen; er bestreitet nur die Möglichkeit, dieselbe eigenmächtig, durch ein Gemisch von Wissenschaft und Aberglauben zu ergründen. Sehr lehrreich in dieser Beziehung ist der Auftritt T. V, 5; Seni hat im letzten Augenblick mit seinem astrologischen Rüstzeug das Wallenstein drohende Unglück richtig errechnet, aber der menschliche Verstand ist unfähig, den rechten Gebrauch davon zu machen, die höhere Fügung bleibt eben in ihren letzten Wegen und Zielen unberechenbar. Dagegen sind uns allerdings Vorahnungen des Geschehenden verstattet; bezeichnenderweise aber sind damit vom Dichter nur diejenigen begnadet, die allem rechnerisch Verstandesmäßigem am fernsten stehen, bei denen das Gefühl vorherrschend ist, die Frauen. Wie Thekla den Untergang des Hauses kommen fühlt, so die Gräfin das Ende Wallensteins. Das ist schwerlich zufällig; das bangende Herz sieht weiter als der nüchterne Verstand. Wenn aber derartige Vorahnungen möglich sind, so kann das Geschehen nicht willkürlich verlaufen, das Schicksal muß sich nach großen ewigen Gesetzen abwickeln. In der Tat beherrscht der Gedanke von der Notwendigkeit des Geschehens die ganze Tragödie.

Zunächst gibt es eine immanente Notwendigkeit in unseren seelischen Regungen; vgl. T. II, 3:

> Des Menschen Taten und Gedanken, wißt,
> Sind nicht wie Meeres blindbewegte Wellen.
> Die innre Welt, sein Mikrokosmus ist
> Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
> Sie sind notwendig wie des Baumes Frucht.

Hier irrt Wallenstein nicht, sondern spricht die Meinung des Dichters aus. Das Herz ist der tiefste Urgrund, aus dem unsere Taten quellen. Von dem Herzen ist in der Tragödie noch häufiger die Rede als von dem Schicksal; gemeint ist damit die Gesamtpsyche mit ihren Gedanken, Gefühlen, Wünschen und Trieben, die sich immer in der Richtung der stärksten Spannung entlädt. Das gilt ebenso von dem Idealisten wie von dem

Realisten; Wallenstein folgt „des Herzens wildem Triebe allein" (T. III, 18) und ebenso Max in entscheidender Stunde dem „ersten Gefühl", „was dieses zarte Herz gleich zuerst ergriffen und gefunden" (T. III, 21). Beide gehorchen dem Herzen mit innerer Notwendigkeit, und eben wegen dieser Notwendigkeit, mit der sich das innere seelische Geschehen vollzieht, hat der Dichter wiederholt das Herz dem Schicksal gleichgestellt; vgl. Illo P. II, 6: „in deiner Brust sind deines Schicksals Sterne", Thekla III, 8: „der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme", Gordon T. IV, 8: „das Herz ist Gottes Stimme." Der Umstand, daß so verschiedene Personen denselben Gedanken wiederholen, ist bedeutsam. Herz und Schicksal sind korrespondierende Begriffe; aus dem Herzen entwickelt sich nach höherer Fügung das Einzelschicksal.

Freilich könnte man gelegentlich bedenklich werden gegenüber dieser Allgewalt des Herzens, wenn die Personen vorübergehend in ihrem Entschlusse schwanken, wenn z. B. Max in seiner Brust „zwei Stimmen streitend sich erheben" fühlt (T. III, 21 Anfang) oder wenn gar einzelne gegen die Stimme des Herzens zu handeln scheinen, wie Octavio P. V, 1 („das Herz mag dazu sprechen, was es will") oder Buttler T. IV, 8 („was hilft's auch, wenn mir für ihn im Herzen was redete"). Aber der Widerspruch ist doch nur scheinbar und klärt sich bei näherem Zusehen unschwer auf. In allen diesen Fällen streiten nur verschiedene Wünsche und Gefühle wider einander, und immer siegt das erste, weil stärkste und ursprüngliche Gefühl, das notwendig die neue Entscheidung herbeiführt. Dazu kommt noch ein zweites. Sobald die Tat „einmal entlassen aus dem sichern Winkel des Herzens, ihrem mütterlichen Boden, hinausgegeben in des Lebens Fremde" ist, entzieht sie sich meiner Herrschaft, ist sie nicht mehr „mein", sondern eingereiht als Glied in die unendliche Kette des Kausalzusammenhangs; dadurch zwingt sie den Täter weiter auf der eingeschlagenen Bahn. Über diese Notwendigkeit des äußeren Geschehens und ihre Rückwirkung auf das innere Geschehen, die Entschlüsse des Herzens, finden sich wieder mannigfaltige Zeugnisse aus verschiedenem Munde; vgl. Octavio P. V, 1: „das ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böses muß gebären", Wallenstein T. I, 8: „eine Mauer aus meinen eignen Werken baut sich auf, die mir die Umkehr türmend hemmt." Vor allem aber spricht sich Buttler mit schärfster Deutlichkeit darüber aus (T. IV, 8):

> Es denkt der Mensch, die freie Tat zu tun,
> Umsonst! Er ist das Spielzeug nur der blinden
> Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
> Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.

Mit andern Worten: der Mensch ist nur bei seinem ersten Schritte frei in der einzuschlagenden Richtung, nur das erstemal darf er frei seinem Herzen folgen; bei den folgenden Schritten verharrt er dann notwendig unter dem Zwang der Tatsachen in der eingeschlagenen Richtung und muß die daraus entstehenden Folgen tragen. So hat der Dichter den uralten Widerspruch zwischen Willensfreiheit und -abhängigkeit zu-

nächst dadurch ausgeglichen, daß er dem menschlichen Herzen ein beschränktes Wahlrecht einräumte. Aber indem er auch das Herz dem Zwang des unerbittlichen Kausalgesetzes unterordnete, hob er diese Freiheit tatsächlich wieder auf, drückte er sie zu einer subjektiven Vorstellung herab und verkündete die absolute Notwendigkeit alles Geschehens. Dem Schicksal in diesem Sinne sind alle handelnden Personen des Dramas ohne Unterschied unterworfen, Idealisten wie Realisten, Wallenstein und seine gesamte Umgebung. Äußeres und inneres Geschehen laufen einander parallel und durchdringen sich gegenseitig. Das Herz ist für den einzelnen nicht nur der Ausgangspunkt, sondern auch der Vollstrecker des Schicksals, wie es Wallenstein T. I, 7 ausspricht:

Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.

5. Sprache und Vers. Zweimal, T. III, 13 und T. IV, 1 eröffnet der Dichter die Szene beim Aufgehen des Vorhangs mit einem Monolog; sonst führt er stets mitten in die Unterhaltung hinein und arbeitet entweder in rascher Wechselrede den Gegenstand heraus, oder er läßt, das ist das seltnere, das Ergebnis der vorausliegend gedachten Erörterung in einer längeren Einzelrede zusammenfassen (T. II, 1; T. V, 1; T. V, 3). Der reine Monolog in Form eines längeren Selbstgesprächs ist ziemlich sparsam angewandt. Größere Monologe finden sich überhaupt nur zwei, und beide spricht der Hauptheld selbst, den einen vor, den andern nach der Entscheidung (T. I, 4 und T. III, 13); allerdings trägt seine Rede auch sonst bisweilen den Charakter des Selbstgesprächs und wirft dadurch ein Licht auf seine versonnene Art (sehr deutlich P. II, 5; T. V, 3). Zwei kürzere Monologe sprechen Thekla (P. III, 9 und T. IV, 12) und die Terzky (T. III, 11 und T. V, 8), einen Buttler (T. IV, 1). Die übrigen Selbstgespräche, z. B. Octavios T. II, 4 ff., der Gräfin P. III, 3, Buttlers T. V, 1, Gordons T. V, 6 u. a. sind so kurz, daß man von Monologen hier nicht mehr gut sprechen kann. Immerhin fällt es auf, wie oft der Dichter das Selbstgespräch zu Hilfe genommen hat, um die Absichten seiner Personen deutlich zu machen. Der Dialog fließt zunächst in den Piccolomini mit wenigen Ausnahmen (P. I, 1; P. IV, 6 f.) ziemlich ruhig dahin, gewinnt aber dann in Wallensteins Tod, in der fallenden Handlung immer größere Lebhaftigkeit, und zeigt hier in den Szenen stärkster Spannung nicht selten Stichomythie (T. III, 5; T. IV, 11; T. V, 2 ff.). In diesen Szenen ist auch die doppelsinnige Rede, die tragische Ironie häufig, und mit großer Meisterschaft angewandt. Ganze Auftritte sind mit dieser Ironie durchtränkt, so die Verabschiedung Octavios T. II, 1 oder die innige Anlehnung Wallensteins an Buttler T. III, 10. Aber auch einzelne Wendungen besitzen darin eine große Schlagkraft, so das Versprechen Buttlers T. IV, 7, „zur rechten Zeit" zu kommen oder die Absicht Wallensteins T. V, 5 „ich denke einen tiefen Schlaf zu tun" u. a.

Sehr zahlreich sind die eingewobenen epischen und lyrischen Bestandteile. Episch gehalten sind die charakterisierende Schil-

derung der Streitkräfte Wallensteins durch Buttler (P. I, 2), die Erzählung Questenbergs von den Taten Wallensteins seit dem zweiten Generalat (P. II, 7), die Erzählung Octavios von seinem Erlebnis vor der Schlacht bei Lützen (P. I, 3), der Bericht Gordons über seine Jugendfreundschaft mit Wallenstein T. IV, 2 u. a. Ein Muster epischer Erzählung ist der Bericht des schwedischen Hauptmanns vom Tode Maxens (T. IV, 10) und in anderer Weise, nämlich selbst wiederum durch Monolog und Dialog dramatisch ausgestaltet, die poetische Erzählung Wallensteins von seiner Vision vor der Schlacht bei Lützen (T. II, 3). Ein Mittelding zwischen Schilderung und Erzählung ist der Bericht der Herzogin über die Erlebnisse in Wien (P. II, 2), eine vorzügliche Schilderung von Wallensteins Persönlichkeit gibt Max P. I, 4. Lyrisch gehalten ist die ganze Darstellung des Liebesverhältnisses zwischen Max und Thekla. Diese lyrische Stimmung trägt Max unwillkürlich auch in das Idyll hinein, das die Heimkehr aus dem Kriege schildert (P. I, 4), und in die Schilderung von Wallensteins künftiger Friedenstätigkeit (P. III, 4). Besonders aber ist es Thekla, die nicht nur in ihren Monologen (P. III, 9 und und T. IV, 12), sondern auch in einem besonders eingelegten kleinen Liede (P. III, 7) ihre Empfindungen ausströmt, während sie T. III, 4 das Singen eines Liedes verweigert, als die Umwelt ihrem Empfindungsleben zu stark widerstreitet. Wiederholt gibt der Dichter auch Beschreibungen, teils um der Sache selbst willen, wie die Beschreibung des astrologischen Turmes P. III, 4, teils um daran allgemeine Betrachtungen anzuknüpfen, wie bei der Beschreibung des Krönungsbechers P. IV, 5.

Die Sprechweise der einzelnen Personen zeigt keine wesentlichen Unterschiede. Der Dichter hat sich zwar im allgemeinen bestrebt, die Reden nach der Sinnesart der einzelnen Personen abzutönen, und bei einigen ist ihm das auch gut gelungen, wie bei dem leichtfertigen und lebenslustigen Isolani oder dem förmlichen Hofmann Questenberg; bei andern dagegen, insbesondere bei dem steif gemessenen Buttler und dem wilden Illo, ist es ihm nicht geglückt, die charakteristische Sonderart in der Redeweise immer festzuhalten. Eine realistisch treue Individualisierung durch die Sprache erstrebte er nicht; bezeichnend dafür sind seine Ausführungen in seinem Brief an Goethe vom 24. August 1798: „Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln. Ja, Ihr eigner Usus sowohl im Drama als im Epischen spricht mir dafür. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer scheinen. Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten und in demjenigen, was Aristoteles Gesinnungen und Meinungen nennt, gar nicht wortkarg gewesen sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert.... Eine kürzere und lakonischere Behandlungsweise würde nicht nur viel zu arm und trocken aus-

fallen, sie würde auch viel zu sehr realistisch hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden." So ist die Eigenart des Werkes in diesem Punkte eben in den besonderen idealistischen Anschauungen unserer klassischen Dichtung überhaupt begründet. Wir empfinden darin heute zumeist anders, und es sind mannigfaltige Einwände dagegen erhoben worden, am zwingendsten ist die Kritik Werders S. 232: „Vor Schillers Sprache habe ich dieselbe Ehrfurcht wie vor ihm, denn seine Sprache ist Er. . . . Nur als dramatische Diktion kann ich sie nicht für durchaus musterhaft halten: und nicht sowohl wegen der Redefülle seiner Personen, als vielmehr und vor allem deshalb: weil er für seine Personen zu sehr das Wort führt, ihr allzumächtiger Vormund ist — so daß sie vor seiner Stimme nicht dazu gelangen, sich durch die Eigenart des Ausdrucks ihren Charakteren gemäß zu individualisieren. Die Hoheit seines Selbstes und der Zauber seiner Doktrin läßt sie in der Mannigfaltigkeit ihrer kleineren Naturen nicht voll aufkommen — mediatisiert sie sozusagen von Kindesbeinen an." Vgl. auch die von Kilian (Schillers Wallenstein auf der Bühne, S. 50 ff. und S. 83 ff.) gegen Schillers Rhetorik erhobenen Einwände. Mit der idealistischen Auffassung des Dichters hängt ferner die Neigung zu sententiösem Ausdruck zusammen, die bei allen Personen sich geltend macht, am stärksten bei Wallenstein und Octavio. Eine Fülle wundervoll geprägter und tiefer Spruchweisheit ist durch das ganze Werk zerstreut, und viele davon sind als geflügelte Worte zum geistigen Besitz unseres Volkes geworden. Aber alle diese Umstände haben vornehmlich dazu beigetragen, daß dem Dichter auch diese Tragödie, wie vorher schon der Don Carlos, über das normale Maß hinaus anschwoll. „Wenn durchgängig weniger gesprochen würde, jeder sich weniger breit auslieẞe, als es der Fall ist — nur die Szene zwischen Wallenstein und Wrangel macht eine Ausnahme hiervon — so hätte das Werk wohl nicht über die Grenzen eines großen fünfaktigen Stückes hinauszuwachsen brauchen" (Werder, S. 231). Die Breite der Schillerschen Redeweise ist der Hauptgrund für die übermäßige Ausdehnung des Stückes.

Im übrigen aber ist diese Sprache mit Recht immer wieder aufs höchste gelobt worden. Sie ist durchweg edel und entbehrt daneben doch nicht kräftiger volkstümlicher Züge (vgl. Bellermann S. 126). Die historisch-archaische Färbung ist nur ganz gelegentlich durch den Gebrauch gewisser Fremdwörter (Fortüne, Jurament, Felonie, Konjunktion u. a.) angedeutet. Durchweg zeigt sich ein ruhiges Maßhalten, eine Beherrschung des Ausdrucks und eine selbstsichere Kraft, die in fühlbarem Gegensatz zu den Übertreibungen und Maßlosigkeiten der Jugenddramen stehen und die Meisterschaft des reifen Künstlers bezeugen. Vgl. Bellermanns schöne Würdigung (S. 125): „Wohl ist er auch in seinen früheren Perioden von mächtiger Sprachgewalt, aber die körnige Kraft, verbunden mit vollendeter Rundung im Ausdruck und Tonfall, wie wir sie im Wallenstein finden, ist doch erst ein Ergebnis der jetzt gewonnenen Reife. Wenn in den vier ersten Stücken die Sprache bei ihrer ungemeinen,

schwungvollen Kühnheit und im einzelnen oft überraschenden, packenden Gewalt doch im Ganzen noch den Eindruck des Gärenden, erst sich Bildenden machte, bis sie sich allmählich von Schlacken reinigte und zu gebildetem Geschmacke erhob, so hat man im Wallenstein von der ersten bis zur letzten Zeile das volle sichere Gefühl, daß die Lehrjahre jetzt endgültig überwunden sind und wir dem fertigen, gereiften, auf sich selbst ruhenden Meister gegenüberstehen. Der Don Carlos hat vielleicht in einzelnen Partien noch mehr sprühendes Feuer, aber die Sprache des Wallenstein hat festeres, gediegneres Mark. Im Don Carlos ist der Ausdruck zuweilen noch etwas gesucht, auch unruhiger und flackernder, daher dies Stück in seiner ganzen Darstellung den hervorragenden Eindruck des Geistreichen macht; Wallenstein überrascht vielleicht weniger durch glänzende Blitze, aber das Ganze ist von den machtvollsten Gedanken wie getränkt, und während dort wohl hin und wieder noch die Grenze des reinen Geschmackes überschritten wird, so bewährt sich hier das Wort, daß ‚aus der gesättigten Kraft die Anmut hervorblickt'".

Das angewendete Versmaß ist dasselbe wie im Don Carlos, der jambische Fünffüßler oder Trimeter. Er ist jedoch hier mit größerer Freiheit behandelt; es finden sich zahlreiche Verse, die Unregelmäßigkeiten aufweisen, offenbar aus Unachtsamkeit des Dichters, der es mit dem Ausmaß der Verse absichtlich nicht so genau nahm. Wie Bellermann S. 139 ff eingehend dargetan hat, sind viele Verse zu lang oder zu kurz geraten; neben 168 Sechsfüßlern stehen etwa 100 Verse, die weniger als fünf Versfüße aufweisen. Bei einem Teil der verkürzten Verse ist nach Bellermann nicht Unachtsamkeit, sondern bewußte Absicht anzunehmen, „indem durch den kürzeren Vers ein stärkerer und in der Tat höchst wirkungsvoller Abschluß erzielt wird". Dahin gehören Verbindungen wie T. I, 7:

Eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerte Tat.

Der Nachdruck, mit dem hier die letzte Zeile gesprochen wird, und die folgende Pause ersetzen, was an der Zahl der Silben fehlt. Weitere Beispiele bei Bellermann S. 140 f. — Verhältnismäßig zahlreich sind ferner diejenigen Verse, die eine doppelte Senkung, zwei unbetonte Silben nebeneinander, aufweisen. Bisweilen sind es unbetonte Nachsilben wie:

Und Königen wollen sie's im Prunke gleich tun. (P. IV, 5.)

Der Generalleutenant steht auf. Gebt Acht! (Ebenda.)

Du übernimmst die spanischen Regimenter. (T. II, 1.)

Des Generalleutnants Piccolomini. (T. II, 5.)

In solchen Fällen hätte sich unschwer durch Ausstoßung eine Silbe beseitigen lassen, und da der Dichter in der Kürzung zu metrischen Zwecken nicht zaghaft ist (vgl. P. IV, 6: „der Schwed frug nach der Jahrszeit

nichts" u. ä.), so liegt die Annahme nahe, daß hier die Ausstoßung nur durch ein Versehen unterblieben ist. Aber es finden sich auch Fälle, wo eine schwerere Silbe in die doppelte Senkung tritt, so daß eine Ausstoßung unmöglich wird:

Der Überbringer kaiserlicher Befehle. (P. I, 2.)

Hat Mutter Natur in stillen Klostermauern. (P. II, 3.)

Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde. (T. IV, 13.)

Besonders auffällig ist die doppelte Senkung im ersten Fuße am Eingang des Verses:

Der Soldaten großen Gönner und Patron. (P. I, 2.)

Diesen Buttler geb ich noch nicht auf. (P. I, 3.)

Über den Hiatus vgl. Bellermann S. 146 ff. — Einige Stellen hat der Dichter dadurch besonders herausgehoben, daß er den Endreim anwandte. Im Don Carlos findet sich dieses Verfahren noch nicht. Dagegen wurde es in den späteren klassischen Dramen regelmäßig angewandt und verdient daher im Wallenstein, wo es zum ersten Male begegnet, besondere Beachtung. Besonders liebt es Schiller am Aktschluß, vor dem Fallen des Vorhangs, zu dem Reimvers überzugehen: P. III, 9; P. V, 3; T. I, 7; T. II, 3; T. III, 23; T. V, 2. Mitten im Akt begegnet der Reimvers nur zweimal, T. III, 10 und T. IV, 12, und auch da beidemale am Ende einer ganzen Szenengruppe, also an einem wichtigen Abschluß. Indessen das Bedürfnis nach einem volltönigen Abschluß allein genügte offenbar noch nicht, den Gebrauch des Reimverses zu begründen, sonst müßte doch vor allem auch der Schluß der Gesamttragödie den Reim aufweisen. Bei näherem Zusehen ergibt sich vielmehr, daß lediglich solche Abschlüsse mit Reimversen ausgestattet sind, die ein starkes Pathos zeigen, wo ein leidenschaftliches Empfinden besonders starke poetische und musikalische Ausdrucksmittel verlangt. So ist es kein Zufall, daß die Hälfte aller Reimstellen (vier) auf das Liebespaar entfallen; drei werden von Wallenstein, eine — auch sehr bezeichnend — von Deveroux gesprochen.

Endlich enthält das Werk auch ein Stück Prosa, die Verschreibung der Generale P. IV, 3. Während der Dichter z. B. den kaiserlichen Brief P. II, 5 in Versform wiedergibt, wählte er für die Verschreibung die Prosa, vermutlich weil ihm hier bei der Länge und Wichtigkeit dieses Schriftstückes die dichterische Form der Wirklichkeit allzusehr widerstritt. So ist er in diesem Punkte, wohl unter dem Einflusse Shakespeares, von der idealistischen Norm abgewichen und hat sich, durchaus realistisch, einer zeitgemäß gefärbten Kanzleisprache bedient.

III. Literargeschichtliche Betrachtung.

1. **Zur Geschichte der Abfassung.** Zwischen der Vollendung des Don Carlos (Frühling 1787) und dem Abschluß des Wallenstein (Frühling 1799) lagen zwölf Jahre, eine Übergangszeit von weiterem Suchen nach dichterischer Läuterung bis zur klassischen Meisterschaft. Vieles vereinigte sich, diese Läuterung herbeizuführen: 1) *Die Klärung und Festigung seiner äußeren Lebenslage.* Schiller siedelte im Sommer 1787 von Dresden nach Weimar über, trat besonders während eines Sommeraufenthaltes in Volkstädt bei Rudolstadt (1788) der Familie v. Lengefeld in Rudolstadt näher, verlobte sich im Sommer 1789 bei einem Besuch im Bade Lauchstädt mit der zweiten Tochter Charlotte von Lengefeld, einer Freundin der Frau von Stein, und erhielt durch Mitwirkung dieser eine Professur der Geschichte und Ästhetik in Jena (Frühjahr 1789) und damit eine feste Lebensstellung, die ihm nach langer unsteter Wanderzeit im Frühjahr 1790 die Begründung eines Hausstandes ermöglichte und in der neugewonnenen Heimat das Stillglück einer bergenden Häuslichkeit gab. — 2) *Die klare Erkenntnis seiner bisherigen Schwächen und der feste Wille, ihrer Herr zu werden.* „Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht", bekennt er Körner in einem Briefe aus dem Jahre 1794, „ist nicht sehr geschickt, mir Mut zu machen, und ein Machwerk wie der Carlos ekelt mich nunmehr an, wie sehr gern ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin. Im eigentlichsten Sinne des Wortes betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn; denn im Poetischen habe ich seit 3—4 Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen." Vornehmlich der Blick auf *Goethe* und auf die *griechische Tragödie* machten ihm die eigenen Mängel recht fühlbar und zeigten ihm zugleich das Ziel, dem er nachzuringen habe. Mit Goethe könne er sich nicht messen, wenn dieser einmal seine ganze Kraft anwenden wolle, da dieser weit mehr Genie und Reichtum an Kenntnissen, eine sichere Sinnlichkeit und dazu einen durch Kunstkenntnis allerart geläuterten und verfeinerten Kunstsinn habe, der ihm ganz abgehe. „Ehe ich der *griechischen Tragödie* durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regeln und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein" (Brief an Körner vom 26. November 1790). Das Ziel ist ihm sicheres Verständnis des Wesens der Schönheit, der Poesie, im besonderen der dramatischen, und des Tragischen. Durch dieses Verständnis der Gesetze und Regeln der Ästhetik und Poetik, sowie durch bewußte und doch freie Handhabung derselben soll das planmäßige Schaffen zu einem freien, die Kunstmäßigkeit zur Natur werden. „Bin ich erst soweit," schreibt er an *Körner* im Jahre 1792, „daß mir Kunstmäßigkeit zur Natur wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung, so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück und setzt sich keine anderen

als freiwillige Schranken." — 3) Gründliche philosophische und ästhetische Studien. Er machte diese an den praktischen Vorbildern der antiken Tragödie, studierte die griechischen Tragiker (in deutschen Übersetzungen), im besonderen den Sophokles und Euripides, und versuchte sich in der Übertragung einzelner Teile des antiken Dramas. Hierher gehören die Übersetzungen der Iphigenie in Aulis und der Szenen aus den Phönizierinnen des Euripides. Auch den Agamemmon des Äschylus beabsichtigte er zu übersetzen, „um sich den griechischen Stil anzueignen". Er studierte die Theorie des Schönen und der Poesie an den Arbeiten des Philosophen Kant und seit seiner Verbindung mit Goethe auch am Aristoteles. Er versenkte sich selbständig in diese Fragen, verschaffte sich über dieselben größere Klarheit durch Vorlesungen über das Wesen der Tragödie und über Ästhetik, die er an der Universität Jena hielt, und legte die Frucht dieser Studien in einer Reihe von philosophisch-ästhetischen Abhandlungen nieder. Dahin gehören die Aufsätze über den Grund des Vergnügens an den tragischen Gegenständen (1792), über die tragische Kunst (1792), über das Erhabene und über das Pathetische (1793), über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (1795), über naive und sentimentalische Dichtung (1795—96) — Arbeiten, welche überall ein selbständiges Eindringen in das Wesen und die Aufgaben der Poesie, im besonderen der Tragödie bekunden. Und obwohl diese Studien sein dichterisches Schaffen zunächst etwas zu beeinträchtigen schienen, so brachten sie demselben doch mittelbar und schon für die nächste Zukunft den größten Gewinn, nämlich das Reifen zu klassischer Vollendung. — 4) Der geistige Austausch mit Körner, dem alten, und mit Goethe, dem neugewonnenen Freunde. Die Freundschaft Körners, einst für Schiller ein Rettungsanker in bitterer äußerer Not, wird mehr und mehr zu einem inneren Verhältnis gegenseitigen Gebens und Empfangens, das dem Dichter die Möglichkeit gewährte, sich diesem völlig unbefangenen und doch verständnisvollen Zeugen gegenüber rückhaltlos über seine dichterischen und sonstigen literarischen Pläne auszusprechen, dem Freunde anderseits Gelegenheit, ihm aus wohlwollendster und doch unbestechlicher Teilnahme heraus wertvollsten Rat zu spenden. Die nach längerer kühler Zurückhaltung erfolgte Annäherung Schillers und Goethes (1794) führte zu jenem unvergleichlichen Bunde der beiden so verschiedenartigen und doch so geistesverwandten Dichterheroen, jener Freundschaft, die einer ihrer nächsten Beobachter, W. v. Humboldt, „ein bis dahin nie gesehenes Vorbild und eine Verherrlichung des deutschen Namens" nennen konnte, und deren Bedeutung die Selbstgeständnisse der Dichter am bezeichnendsten hervorgehoben haben: „Ich kann nie von Ihnen gehen," schreibt Schiller an Goethe (21. Juli 1797), „ohne daß etwas in mir gepflanzt worden wäre, und es freut mich, wenn ich für das Viele, was Sie mir geben, Sie und Ihren inneren Reichtum in Bewegung setzen kann. Ein solches auf wechselseitige Perfektibilität gebaute Verhältnis muß immer frisch und

lebendig bleiben und gerade desto mehr an Mannigfaltigkeit gewinnen, je harmonischer es wird, und je mehr die Entgegensetzung sich verliert ... Ich darf hoffen, daß wir uns nach und nach in allem verstehen werden, wovon sich Rechenschaft geben läßt, und in demjenigen, was seiner Natur nach nicht begriffen werden kann, werden wir uns durch die Empfindung nahe bleiben." „Das günstige Zusammentreffen unserer beiden Naturen", bezeugt anderseits Goethe (6. Januar 1798), „hat uns schon manchen Vorteil verschafft, und ich hoffe, dieses Verhältnis wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objekte diente, so haben Sie mich von der allzu strengen Beobachtung der äußeren Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des inneren Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt; Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte." Er rechnet von jenen Tagen ihrer ersten größeren Annäherung „eine Epoche" (Brief vom 27. August 1794) und bittet Schiller fortzufahren, ihm in guten und bösen Stunden durch die Kraft seines Geistes und Herzens beizustehen (Brief vom 6. März 1799). Im besonderen kam das doppelte Freundschaftsverhältnis dem Wallenstein zugute. Die Entstehungsgeschichte dieses Dramas ist vornehmlich in dem Briefwechsel Schillers mit Körner, mit Goethe und mit Humboldt niedergelegt; und diese Zeugnisse sind so zahlreich, daß wir dadurch so tief wie kaum bei einem andern Werke unserer Literatur in die Vorgänge des Werdens und Reifens hineinschauen können.

Die ersten Gedanken an ein Drama Wallenstein fallen in den Anfang des Jahres 1791. Seit 1790 schrieb der Historiker Schiller an seiner „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges". Von hier aus kam ihm offenbar die erste Anregung zu seinem neuen Drama. „Es ist mir jetzt noch einmal so wohl," schreibt er am 12. Januar 1791 an Körner, „denn seit meiner Erfurter Reise bewegt sich wieder der Plan zu einem neuen Trauerspiele in meinem Kopfe, und ich habe einen Gegenstand für abgerissene poetische Momente. Lange habe ich nach einem Sujet gesucht, das begeisternd für mich wäre; endlich hat sich eins gefunden und zwar ein historisches." Daß ihn der Gedanke in der folgenden Zeit weiter beschäftigte, können wir aus einigen Andeutungen schließen; Krankheit und dringende literarische Arbeit verhinderten lange ein ernstliches Eingehen auf die Sache. — Er studierte in Karlsbad, wo er im August 1791 weitere Genesung von schwerer Krankheit suchte, mit besonderem Interesse die Typen österreichischer Krieger im Hinblick auf die Geschichte Wallensteins und nahm von dort aus in Eger das Rathaus mit einem Bilde Wallensteins, sowie das Haus in Augenschein, in dem dieser ermordet wurde. Bei der Rückkehr verkehrte er in Erfurt mit dem Koadjutor v. Dalberg und scheint mit diesem auch den Plan einer Tragödie Wallenstein besprochen zu haben. In einem Briefe an Körner vom 25. Mai 1792 hören wir zum erstenmal den Namen des neuen Stückes: „Ich bin jetzt voll

Ungeduld, etwas Poetisches vor die Hand zu nehmen; besonders juckt mir die Feder nach dem Wallenstein." Gleichwohl blieb die dichterische Beschäftigung mit dem Wallenstein jahrelang nur ein Sinnen. Die oben erwähnten Studien, dazu die Folgen der schweren Erkrankung im Winter 1790—91 und ein längerer Aufenthalt in seiner Heimat Schwaben (Sommer 1793 bis Frühjahr 1794) ließen ihn zur ausführenden Arbeit an diesem Drama vorerst nicht kommen. Im Frühjahr 1794 schreibt er zwar sehr optimistisch aus Stuttgart an Körner (17. März): „Ich habe schon acht Wochen (mit andern Arbeiten) ganz pausiert, um den Plan zu meinem Wallenstein weiter auszuarbeiten. Nach und nach reift dieser doch zu seiner Vollendung heran; und ist nur der Plan fertig, so ist mir nicht bange, daß er in drei Wochen ausgeführt sein wird." Aber es blieb bei diesem Anlauf. Als der Dichter vier Monate später nach Jena heimkehrte, war der Plan zum Wallenstein unvollendet (Brief an Körner vom 4. September 1794). Neue Arbeiten traten dazwischen, und eine Zeitlang schien es sogar, als würde sich der Dichter zunächst einem andern dramatischen Stoff, den Malteſern, zuwenden.

Da brachte nach abermaliger Pause das Jahr 1796 die entscheidende Wendung zugunsten des Wallenstein. In diesem Jahre standen Schiller und Goethe infolge des Xenienkampfes in besonders innigem persönlichem Verkehre, leisteten sich viele Monate gegenseitig Gesellschaft und sprachen ihre literarischen Arbeiten gemeinsam durch. Februar bis März 1796 war Goethe in Jena und täglicher Gast des Schillerschen Hauses. Es ist sicher kein Zufall, wenn Schiller nach der Abreise des Freundes am 21. März 1796 an Körner schreibt: „In meinen Arbeiten, wo ich seit Neujahr zu keiner Entscheidung kommen konnte, bin ich nun endlich ernstlich bestimmt, und zwar für den Wallenstein. Seit etlichen Tagen habe ich meine Papiere vor, weil ich doch schon manches, den Plan betreffend, darüber notiert, und ich gehe mit großer Freude und ziemlich vielem Mute an diese neue Art von Leben. Von meiner alten Art und Kunst kann ich freilich wenig dabei brauchen; aber ich hoffe in der neuen nun schon weit genug zu sein, um es damit zu wagen. Soviel weiß ich, ich bin auf gutem Wege." Ohne Zweifel war in den vorausgehenden Tagen unter Goethes Einfluß die Entscheidung gefallen; vgl. auch den Brief an Humboldt von demselben Tage und den Brief an Goethe vom 18. März 1796. Zugleich zeigt die angeführte Briefstelle schlagend, wie stark der Dichter selbst den innerlichen Abstand von seinen dramatischen Jugendwerken empfand, wie sehr er das Bewußtsein hatte, in eine neue Schaffensperiode einzutreten. Die letzten fünf Jahre vom Aufkeimen der ersten Idee bis zu dem ernstlichen Entschluß, sie dichterisch auszugestalten (1791—96), stellen eben in seinem Leben eine außerordentlich wichtige Zeit dar. „Es sind die fünf Jahre seiner ganzen philosophischen Entwicklung, des Lernens und der selbständigen Fortbildung — die Jahre, in denen er die Freundschaft Humboldts und Goethes gewinnt. In diese Jahre fällt endlich der Übergang zu einer neuen

Poesie auf dem Umweg über die philosophische Lyrik. Eben dieser Übergang findet im Wallenstein statt" (Kühnemann S. 421).

Dieselben äußeren Umstände freilich, Krankheit und literarische Kleinarbeit, die den Dichter bisher gehindert hatten, der Ausgestaltung eines größeren dichterischen Werkes überhaupt näher zu treten, haben auch die Ausarbeitung des Werkes weiterhin noch verzögert und immer aufs neue gehemmt. Dazu kamen neue, erst bei der Arbeit selbst auftauchende Schwierigkeiten, so daß sich die Vollendung gegen die eigne Vorhersage des Dichters immer wieder hinausschob. Am 22. Oktober 1796, also erst sechs Monate nach dem endgültigen Entschluß, findet sich in Schillers Kalender die Eintragung: „an den Wallenstein gegangen." Zunächst aber handelte es sich immer noch um den Plan oder „das Knochengebäude" des Stückes. Wie er an Goethe 18. November schrieb, kämpfte er dabei gegen „den widerspenstigen Stoff. Da mir außerdem noch so manche, selbst der gemeinsten Mittel fehlen, wodurch man sich das Leben und die Menschen näher bringt, aus seinem engen Dasein heraus und auf eine größere Bühne tritt, so muß ich wie ein Tier, dem gewisse Organe fehlen, mit denen, die ich habe, mehr tun lernen, und die Hände gleichsam mit den Füßen ersetzen". Besonders aufschlußreich aber sind die beiden ausführlichen Briefe, die er am 28. November 1796 an Goethe und Körner schrieb. Die Schwierigkeiten des „rohen Stoffes" treten hier noch deutlicher heraus. „Es ist im Grunde eine Staatsaktion und hat, in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben kann, ein unsichtbares abstraktes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vorteil des Poeten) viel zu kalte, trockene Zweckmäßigkeit, ohne doch diese bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetischen Größe zu treiben; denn am Ende mißlingt der Entwurf doch nur durch Ungeschicklichkeit" (Brief an Körner). Aber gerade wegen dieser Schwierigkeiten reizte der Stoff den Dichter. Er sah ganz richtig den Hauptfehler seiner Jugendwerke darin, daß dort die Begeisterung für seine Helden ihn allzusehr fortgerissen, und erwartete, daß „die Kälte für den Gegenstand" seine seelische Erregung in angemessener Weise dämpfen und ihm zur nötigen Objektivität verhelfen werde. „Gerade so ein Stoff mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zugrunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzug; denn ich traktiere mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt (d. i. das Liebespaar), behandle ich alle übrigen und vorzüglich

den Hauptcharakter bloß mit der reinen Liebe des Künstlers, und ich verspreche Dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen." So habe er sich „bloß vor dem Extrem der Nüchternheit, nicht wie ehemals, vor dem der Trunkenheit zu fürchten" (Brief an Körner).

Noch ehe Schiller über den Plan und szenischen Bau des Dramas völlig mit sich im reinen war, ging er im Eifer für die Sache bereits an die Ausführung im einzelnen; vgl. Brief an Körner vom 27. Dezember 1796: „Über dem Anstaltmachen und Meditieren kam ich in die Ausführung selbst hinein und finde, daß selbst der Plan, bis auf einen gewissen Punkt, nur durch die Ausführung selbst reif werden kann." Auf den Rat Humboldts (Brief an Körner vom 28. November) entschied er sich für die Prosa (vgl. auch Brief an Goethe vom 16. Dezember). Das betraf aber nur die Tragödie; sehr bald schon hatte der Dichter aus dem Stoffe ein kleineres Stück ausgeschieden, das in Versform geschrieben, sich wesentlich von dem tragischen Hauptwerk unterschied und als leichtes Vorspiel zu diesem gedacht war. „Schon am 1. Februar 1797 teilt der Dichter seinem Verleger mit, daß dem Trauerspiel ein dramatisches Vorspiel vorausgehen werde. Am 22. Mai besprach er mit Goethe ‚verschiedenes über die Teilung des Wallenstein'; und hier hat er wohl auch den Gedanken geäußert, auf den Goethe später zurückkam: nämlich die Zeit des Dreißigjährigen Krieges in einem ganzen Zyklus von Stücken zu behandeln, zu denen die Darstellung der rohen Soldateska der Zeit ein für allemal als Exposition dienen sollte. Am 27. Mai hat er dann einen Teil und am 7. Juni das ganze Vorspiel dem Freunde vorgelesen. Es ist das am frühesten vollendete Stück der Dichtung, das aber später noch reicher ausgestaltet wurde" (Minor, Einleitung S. XII). In dem mit den Freunden geführten Briefwechsel heißt das Vorspiel in der Regel kurz der „Prolog" oder bei Goethe gelegentlich „die Wallensteiner". Am 18. Juni sandte der Dichter das Werkchen an Körner. Daneben ging die Arbeit an der Tragödie her, rückte aber nur langsam vorwärts. In seinem Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 gibt er einen Rückblick über seine bisherige Arbeit an der Tragödie und ist im allgemeinen mit sich „wohl zufrieden"; immerhin glaubte er, „einige Trockenheit darin zu finden". So kam er bald darauf zu dem Entschluß, den Wallenstein in Versen umzuschreiben; vgl. den Kalendereintrag vom 4. November 1797: „Angefangen, den Wallenstein in Versen zu schreiben." Körner hatte von Anfang an dazu geraten. Nach Humboldts Bericht versuchte er sich in der neuen Form zunächst an den Liebesszenen zwischen Max und Thekla, und wenn es auch noch allerhand Schwierigkeiten dabei zu überwinden gab, so sah er doch bald, welche großen Vorteile die dichterische Form seinem Werke bot. „Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher, selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, kann ich nicht mehr brauchen: sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa

zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden" (Brief an Goethe vom 24. November 1797). Allerdings schwoll ihm durch die Umarbeitung das Werk in bedenklicher Weise an. Die Liebesszenen befriedigten ihn auch in der neuen Form zunächst nicht, und er ließ sie deshalb vorerst liegen. Sonst schritt die Ausarbeitung jetzt schneller vorwärts trotz Krankheit und anderer Abhaltung, und am 13. August 1798 hatte er einen vorläufigen Abschluß erreicht. An diesem Tag konnte er die beiden letzten Akte der Tragödie dem Weimarer Freunde, der das ganze Werk mit seiner stetigen Anteilnahme verfolgt und gefördert hatte, vorlesen.

Das Werk war vorläufig abgeschlossen, aber innerlich doch noch lange nicht fertig. Noch bestanden wesentliche Lücken, und die Herstellung der Zusammenhänge im einzelnen erforderte eine sorgfältige und zeitraubende Nachprüfung. Eine letzte glättende Überarbeitung war nötig. So findet sich in Schillers Kalender unter dem 9. September 1798 der Eintrag: „wieder an den Wallenstein gegangen." Die erste Aufgabe bestand darin, die gewaltige Masse des Stoffes endgültig zu ordnen. Zu diesem Zwecke wurde die Tragödie jetzt endgültig in zwei Teile zerlegt (s. o. S. 404), so daß das Ganze nun fortan aus drei Stücken bestand. Sodann wurde jedes der drei Stücke für die von Goethe in baldige Aussicht genommene Aufführung hergerichtet. Zunächst wandte sich der Dichter dem Vorspiel zu, das wesentlich vermehrt wurde, z. B. wurde erst auf Goethes Rat die Kapuzinerpredigt eingelegt (Brief Goethes an Schiller vom 5. Oktober), und erst dadurch erwuchs es zu einem wirklich selbständigen Stück (vgl. den Brief Schillers an Körner vom 30. September 1798). So erschien es am 12. Oktober auf der Weimarer Bühne; s. o. S. 211. Darauf ging Schiller an die Fertigstellung der Tragödie, aber diese zog sich länger hin. Das Wichtigste war ihm der bis jetzt immer wieder aufgesparte Teil, der der Liebeshandlung gewidmet ist, und er befürchtete, daß das überwiegend menschliche Interesse dieser großen Episode, an der schon feststehenden ausgeführten Handlung leicht etwas verrücken möchte" (Brief an Goethe vom 9. November 1798). Dann tat sich eine neue Schwierigkeit auf, dadurch, daß Schiller sich entschloß, den Abschluß der Piccolomini für die von Goethe geplante Aufführung des Stückes abzuändern und einen Teil von „Wallensteins Tod" noch dazu zu schlagen, s. o. S. 404 f. Im Zusammenhang damit sah sich Schiller auf Goethes Rat, sehr zum Vorteil des Ganzen, veranlaßt, das astrologische Motiv, das er bisher „nie recht ernsthaft anfassen wollte", gründlicher auszugestalten und ihm eine tiefere Bedeutung für den Helden abzugewinnen (vgl. die Briefe zwischen Schiller und Goethe vom 4.—11. Dezember 1798). Trotz dieser neuen Hemmnisse wurden auch die Piccolomini noch im Jahre 1798 vollendet und trafen am 31. Dezember in Weimar bei Goethe ein. Mit welchen Schmerzen dieser darauf gewartet hatte, zeigt die noch am 27. Dezember an den Freund gerichtete scherzhafte Nötigung, des Inhalts: „Überbringer

dieses stellt ein Detachement Husaren vor, das Ordre hat, sich der Piccolomini, Vater und Sohn, wie es gehen will zu bemächtigen, und wenn es derselben nicht ganz habhaft werden kann, sie wenigstens stückweise einzuliefern" usw. Zur Einstudierung reiste Schiller selbst auf mehrere Wochen nach Weimar, und die vereinten Bemühungen der Freunde erreichten es, daß das Stück an dem dafür bestimmten Tage, dem 30. Januar 1799, dem Geburtstag der Herzogin Luise, seine erste Aufführung erlebte. In dieser Zeit hatte die literarische Arbeit geruht, aber nach der Rückkehr aus Weimar nahm Schiller sogleich ‚Wallensteins Tod' vor, um auch diesen letzten Teil der Tragödie zu vollenden. Es kam hier vor allem darauf an, dem Stück im Verhältnis zu den Piccolomini eine größere Fülle zu geben. Zu diesem Zwecke wurden die Buttlerszenen V, 1 und 2 eingefügt, und dadurch die Anstalten zur Ermordung des Helden glaubhafter und anschaulicher gemacht. Am 17. März 1799 war das Werk „geendigt fürs Theater" und ging noch am gleichen Tage an Goethe ab. Es war eine Riesenarbeit gewesen, und Goethe selbst gestand, daß er oft an der Fertigstellung gezweifelt habe (Brief vom 25. Dezember 1798).

Im ganzen kann man die Geschichte der Abfassung in zwei große Perioden zerlegen: 1) das Ausreifen der Idee 1791—1796; 2) die Ausarbeitung 1796—1799. Die zweite Periode wiederum gliedert sich in drei Abschnitte: a) Die Ausarbeitung des Vorspiels in Versen und der Tragödie in Prosa 1796—1797; b) die Ausarbeitung der Tragödie in Versen 1797—1798; c) die Überarbeitung des Vorspiels und der Tragödie sowie die Zerlegung der Tragödie in zwei Dramen 1798—1799.

Die Buchausgabe verzögerte sich noch ein ganzes Jahr, weil der Dichter sich den Gewinn von den Aufführungen möglichst sichern wollte und die Bühnen damals nur für ungedruckte Stücke Honorar zu zahlen brauchten. Die vom Dichter für den Druck geplante gründliche Durchsicht wurde durch erneute Krankheit sehr eingeschränkt, und daraus erklären sich wohl die verhältnismäßig zahlreichen Flüchtigkeiten, die in der endgültigen Form stehen geblieben sind, s. o. S. 414. Im Juni 1800 erschien das Werk im Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart unter dem Titel: „Wallenstein, ein dramatisches Gedicht von Schiller." Bei Lebzeiten des Dichters erschienen noch drei weitere Auflagen, aber ohne eine Änderung des Textes.

2. **Drama und Geschichte.** a) Die geschichtlichen Studien des Dichters. Nach der Vollendung des Don Carlos hatte Schiller sich umfassenden geschichtlichen Studien zugewendet. Wenn dabei auch materielle Gründe stark mitsprachen, die Bewerbung um eine Geschichtsprofessur, dann deren Verwaltung, endlich die Vermehrung seines Einkommens durch literarische Honorare, so ist doch nach Festers Darlegungen (Einleitung in Schillers historische Schriften S. XVI ff.) kein Zweifel, daß diesen Studien wirkliche historische Neigungen, ein geschichtlicher Trieb zugrunde lagen. Auf sein erstes großes geschichtliches Werk, „die Geschichte des Abfalls der Niederlande" (1788), das ihm die Jenaer Professur ein-

brachte, folgte „die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" (zuerst in dem Kalender für Damen 1791—93 erschienen). Hier trat ihm zum erstenmal die Gestalt Wallensteins lebhaft vor Augen. „Die breit und glänzend ausgeführte Mitte, weit über die Hälfte des mächtigen Werkes, ist dem verhältnismäßig kurzen Zeitabschnitt gewidmet, der die beiden größten Helden des Jahrhunderts, Wallenstein und Gustav Adolf, auf die Bühne führt; alle übrigen Teile des Buches sind auf die beiden Hauptgestalten angelegt, wie Hintergrund und Rahmen eines monumentalen Bildes. In dem Ringen dieser Gewaltigsten gipfelt der ganze ungeheure Konflikt der Mächte Europas; in des Königs Siegeszug und Todesritt, in des Herzogs Übermacht und Untergang erreicht die Darstellung ihre alles überragenden Höhepunkte" (Berger, II, S. 105). Kein Wunder, daß er daraus die Anregung zu einem neuen großen Geschichtsdrama empfing, daß ihm der Wallensteinstoff als „ein begeisterndes Sujet" erschien, s. o. S. 418. Als ein großartiger Bösewicht ist Wallenstein in dem Geschichtswerk neben den von den reinsten und edelsten Absichten erfüllten Schwedenkönig gestellt, und eben „die erhabenen Verbrecher" waren es, die den Dichter nach seinem eigenen, obschon jugendlichen Geständnis zur dichterischen Bearbeitung besonders anzogen. Dem Dichter jedoch genügten die umfassenden Studien, die der Historiker für sein Geschichtswerk gemacht hatte, noch nicht. Sobald er ernstlich zur Ausführung des Wallensteindramas entschlossen war, April 1796, beschaffte er sich neues historisches Material aus der Weimarschen Bibliothek, und im Herbst des Jahres, als er an die Ausarbeitung ging, finden wir ihn mit einem neuen sorgfältigen Studium der Quellen beschäftigt; vgl. den Brief an Körner vom 28. November 1796: „Zu dem bloß objektiven Verfahren war und ist mir das weitläufige und freudlose Studium der Quellen so unentbehrlich; denn ich mußte die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Lokal und im ganzen Zusammenhang der Begebenheiten schöpfen. Ich finde absichtlich in den Geschichtsquellen eine Begrenzung, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen." Das Studium der Quellen ist ihm ein wertvolles Hilfsmittel zur Erreichung der angestrebten ruhigen Objektivität. Daher hat er auch bei dem weiteren Gang der Arbeit immer wieder darauf zurückgegriffen und noch im Juli 1797 zahlreiche neue geschichtliche Schriften aus der Weimarschen Bibliothek entlehnt.

Darin freilich stimmt „Wallenstein" noch mit „Don Carlos" überein, daß sich der Dichter auch diesmal wieder an ein Werk besonders eng anschloß, sich durch dieses gleichsam inspirieren ließ, nur daß es diesmal kein phantastischer Roman, sondern ein wirkliches Geschichtswerk war, die „Beyträge zur Geschichte des 30jährigen Krieges, insonderheit des Zustandes der Reichsstadt Nürnberg während desselben, nebst Urkunden und vielen Erläuterungen zur Geschichte des kaiserlichen Generalissimus A. Wallensteins . . . herausgegeben von Christoph Gottlieb Murr, Nürnberg, 1790." Das Buch ist eine buntzusammengewürfelte

Materialiensammlung; der Hauptwert lag in den abgedruckten „Urkunden", besonders in den zwei Berichten über die Wallensteinkatastrophe. Von diesen Berichten ist der erste, das sogenannte „Chaos perduellionis" lateinisch geschrieben und in einem Wallenstein sehr gehässigen Sinne, wahrscheinlich von einem seiner Hauptgegner, Slavata, nach der Ermordung verfaßt. Die zweite noch wichtigere Urkunde, der sogenannte „ausführliche Bericht", ist gleichfalls eine sehr einseitige Parteischrift, nämlich die offizielle Rechtfertigung des Wiener Hofes über sein Verhalten, ein Bericht, „welcher anstatt eines nachträglichen Urteils dienen und die Ermordung als gerechtfertigte Notwehr und außerordentliche Exekution gegen einen Hochverräter vor aller Welt darstellen und alle entgegengesetzten Auffassungen widerlegen sollte" (Schweizer, S. 14). An dieses Schriftstück hat sich Schiller aufs engste angeschlossen, selbst in der Wahl der vielfach schwankenden Namensformen; den Nachweis liefert Schweizer S. 15—22. Schweizer geht so weit zu behaupten (S. 29), „daß der Dichter mit Ausnahme der Nachrichten, die er aus einigen weiteren Quellen schon in seine Geschichte des Dreißigjährigen Krieges aufgenommen hatte, und die ihm wohl ohne weiteres im Gedächtnis hafteten, nichts benutzt hat als das Buch von Murr, soweit es sich wenigstens um historische Tatsachen und Vorgänge handelt". Doch kommt auch noch Herchenhahns „Geschichte Albrechts von Wallenstein" (drei Teile, Altenburg, 1790 f.) in Betracht, die dem Historiker Schiller bei der Abfassung seines Werkes entgangen war.

b) Veränderungen Schillers an dem überlieferten Stoff. Wenn auch die Geschichte Wallensteins dem Historiker-Dichter Schiller noch nicht mit der Genauigkeit und Sorgfalt durchforscht und ausgebreitet vorlag, wie uns Heutigen, so war es doch schon damals Stoffs genug und übergenug, und die erste Aufgabe des Dichters bestand darin, die geschichtlichen Verhältnisse für die Dichtung zu vereinfachen und zu verkürzen. „Ereignisse, die in Wirklichkeit mindestens ein Vierteljahr in Anspruch nahmen, läßt er sich in vier Tagen vor unsern Augen abspielen. Es ist freilich die Frage, ob Schiller die beiden Reverse, durch die Wallenstein sich seine Offiziere verpflichtete, und die beiden kaiserlichen Patente, welche in der Geschichte die Absetzung, bei Schiller verstärkt die Ächtung Wallensteins aussprechen, in einen Revers und in ein Patent zusammengezogen hat; denn auch sein Geschichtswerk weiß nur von einer Verschreibung und einem Patent, die hier als Ursache und Wirkung aufeinanderfolgen, was im Drama der Zeitverkürzung wegen leider nicht möglich war" (Minor, Einleitung S. XXXVIII f.). Die Franzosen hat er als diplomatische Partei ganz ausgeschaltet, aber auch die Sachsen sind sehr in den Hintergrund gedrängt, und nur die Schweden treten als Unterhändler auf. Besonders half sich der Dichter dadurch, daß er die Zahl der handelnden Personen vereinfachte, indem er die von verschiedenen geschichtlichen Personen geleisteten Verrichtungen zusammenzog und auf eine einzige Person übertrug. So muß der erfundene

Wrangel die zahlreichen feindlichen Unterhändler vertreten und ebenso Questenberg die verschiedenen Abgesandten, die der Hof an den Feldherrn schickte; der letztere muß sich außerdem noch bei dieser Gelegenheit aus einem Freund in einem Feind Wallensteins verwandeln. In ähnlicher Weise übernimmt Octavio die Vertretung der kaiserlichen Partei unter den Offizieren des Lagers und erhält Verrichtungen zugewiesen, die in Wirklichkeit von dem in der Dichtung nur flüchtig genannten Gallas erfüllt wurden. Buttler wiederum, der in den Quellen gar nicht dem Kreise der Pilsner Offiziere angehörte und erst auf dem Marsche Wallensteins von Pilsen nach Eger sich seinem Opfer zugesellte, wird schon in Pilsen mit Mordabsichten erfüllt und übernimmt die Verantwortung für die gesamte Katastrophe; die übrigen an dem Komplott Beteiligten, insbesondere Leßley, werden vom Dichter kaum mit Namen genannt. Überhaupt springt der Dichter mit den Persönlichkeiten sehr frei um und erlaubt sich hier gegenüber der Geschichte die größten Veränderungen; so wird Buttler aus einem Edelmann zu einem plebejischen Emporkömmling, Isolani aus einem vorsichtigen und gewissenhaften Offizier zu einem leichtsinnigen Spieler gemacht. „Besonders interessant ist es nun zu beobachten, wie der Dichter dennoch fast keine Handlung und persönliche Beziehung frei erfand, sondern sich überall an Züge hielt, welche in der Quelle überliefert waren, nur daß er sie von einer Person auf eine andere übertrug. Es geschah dies wohl, um bei seiner geringen Bekanntschaft mit dem Treiben militärischer und diplomatischer Kreise nicht in Unwahrscheinlichkeiten und andere Fehler zu verfallen, wie sie etwa beim Fiesco vorliegen" (Schweizer, S. 32; dort auch die einzelnen Nachweise). Vor allem war es der Charakter des Helden selbst, den Schiller, so wie er ihn in der Geschichte vorfand, für seine Dichtung nicht brauchen konnte. Er hat sich selbst darüber (Brief an Karl Böttiger, 1. März 1799) nach Vollendung seines Dramas zusammenfassend geäußert: „Der historische Wallenstein war nicht groß, der poetische sollte es nie sein. Der Wallenstein in der Geschichte hatte die Präsumption für sich, ein großer Feldherr zu sein, weil er glücklich, gewalttätig und keck war, er war aber mehr ein Abgott der Soldateska, gegen die er splendid und königlich freigebig war, und die er auf Unkosten der ganzen Welt in Ansehen erhielt. Aber in seinem Betragen war er schwankend und unentschlossen, in seinen Planen phantastisch und excentrisch, in der letzten Handlung seines Lebens, der Verschwörung gegen den Kaiser, unbestimmt, ja sogar ungeschickt. Was an ihm groß erscheinen, aber nur scheinen konnte, war das Rohe und Ungeheure, also gerade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualificierte. Dieses mußte ich ihm nehmen und durch den Ideenschwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben." Es fällt auf, wie geringschätzig der Dichter hier über den historischen Wallenstein urteilt. Zehn Jahre früher, in seinem Geschichtswerk, hatte er ihn noch höher gestellt. Offenbar sah er ihn jetzt viel stärker mit den Augen seiner neuen Quellen, der Wallenstein feindlichen Urkunden, s. o. S. 425. Um so mehr fühlte er das Be-

dürfnis, den rohen Realisten, als welcher ihm der Held der Geschichte erschien (vgl. auch den Brief an Humboldt 21. März 1796), dichterisch durch Hineintragung bestimmter Ideen, eines Stückes Idealismus, zu veredeln. Zu dem „Ideenschwung" vgl. die Kritik Kilians (Schillers Wallenstein auf der Bühne, S. 83). Auch über die Familie des Helden verfügte der Dichter mit großer Selbstherrlichkeit. Die Gattin Wallensteins war (nach Schweizer S. 41) während der Katastrophe von Eger auf einem Schloß an der ungarischen Grenze, die Tochter, damals neun Jahre alt, zur Heldin von Liebesabenteuern kaum befähigt. Die ganze Liebeshandlung ist freie Erfindung des Dichters. Wahrscheinlich ist auch der zweite jugendliche Held Max Piccolomini lediglich der schöpferischen Phantasie Schillers entsprungen. Octavio hatte allerdings einen Neffen, der den Beinamen Max führte, von ihm adoptiert wurde, Kürassieroberst war und in einer Schlacht gegen die Schweden 1645 fiel. Aber es handelt sich vermutlich nur um ein zufälliges Zusammentreffen. Schiller dürfte von der Existenz dieses Mannes keine Kenntnis gehabt und den Namen Max vielmehr von einem Neffen des Feldherrn, Maximilian von Waldstein, der auch als Erbe von Friedland in Aussicht genommen war, entlehnt haben (vgl. Schweizer S. 42). Sicherlich ist die Schwedenschlacht bei Neustadt, in der der Heldenjüngling seinen Tod findet, und die ganze Erzählung des schwedischen Hauptmanns darüber vom Dichter frei erfunden, ebenso wie die Erschießung des Rittmeisters Neumann in Pilsen und die Gefangennahme Sesins im Böhmerwalde, wenn schon die letztgenannten beiden Männer geschichtliche Persönlichkeiten sind. Aber alle diese Veränderungen und Zutaten berühren doch nur einzelnes, und man kann Schweizer (S. 50) darin recht geben, „daß die Trilogie sich in der Hauptsache an ihre historischen Quellen hält und der Dichter weit weniger willkürlich verfährt, als bei seinen übrigen Dramen".

c) Der Held des Dramas im Licht der heutigen Geschichtsauffassung. Seit Schiller und nicht zum wenigsten eben durch das Interesse, das sein Drama geweckt hatte, ist die geschichtliche Literatur über Wallenstein ungeheuer, fast ins Unübersehbare, angewachsen; und wenn Schiller schon von der Geschichtsschreibung seiner Zeit sagen konnte, daß darin das Charakterbild des Helden „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt" schwanke, so gilt das noch in weit höherem Maße von der nachfolgenden historischen Literatur, s. Schweizer S. 59 f., R. von Liliencron S. 267 f. Indessen sind merkwürdigerweise die bedeutendsten Geschichtschreiber, die sich mit der Gestalt Wallensteins beschäftigt haben, zu einem Urteil gekommen, das sich mit der Auffassung des Schillerschen Dramas ziemlich nahe berührt. An erster Stelle ist hier Leopold Rankes klassisches Werk zu nennen, das zuerst 1869 erschien. Er äußert sich sehr vorsichtig in der Schuldfrage, spricht sich aber dabei über den Charakter Wallensteins in einer Weise aus, daß man die Worte fast ebensogut auf Schillers Tragödie anwenden könnte; S. 295 ff.: „Er (Wallenstein) lebte nur immer in seinen großen Entwürfen, in denen sich allerdings das

öffentliche Interesse mit Privatabsichten mischte, aber, wenn wir ihn nicht mißverstehen, diese überwog; mit einer Zuversicht, die ihn verblendete.... So geriet er, denn zurückzuweichen war er nicht gesonnen, fast mehr durch den Drang der Umstände als nach vorgefaßtem Plane, auf den Gedanken, sich von der Gewalt des Hauses Österreich loszureißen." Noch deutlicher spricht sich Schweizer für die Schuldlosigkeit Wallensteins aus. Er gibt einen Einblick in das außerordentlich wirre und verwirrende Intrigenspiel sondergleichen, das Wallenstein nach der politischen Sitte der Zeit meisterte und wobei er sich verstrickte, aber er glaubt an Wallensteins ehrliche Absichten bis zur wirklich erfolgten zweiten Absetzung. Erst als die persönlichen Gegner ihm jede Wiederannäherung an den Kaiser unmöglich gemacht hatten, nach dem kaiserlichen Absetzungsmanifest, ist der verzweifelte Friedland willens, sich in die Arme der Schweden zu werfen. In einem nicht unwesentlichen Punkte beurteilt sogar die heutige Geschichtschreibung Wallenstein noch besser als Schiller in seinem Drama. Während der Dichter seinen Helden unleugbar nach der böhmischen Königskrone streben läßt (s. o. S. 391) und ihn dadurch in seinem Wollen von vornherein in einen unüberbrückbaren Gegensatz zu seinem Kaiser stellt, nehmen die neueren Forscher an, daß es Wallenstein mit diesem Plane nicht ernst gewesen sei, daß er damit nur gespielt habe, um die Schweden, und vor allem die ihm als Vermittler wichtigen böhmischen Emigranten zu täuschen, die er dadurch köderte, daß er ihnen nach seinem Regierungsantritt die Wiedereinsetzung in ihre Güter in Aussicht stellte. In Wirklichkeit seien die Absichten Wallensteins vielmehr auf den Erwerb der Oberpfalz gegangen, dadurch hätte er als Ersatz für Mecklenburg einen Sitz im Kurfürstenkollegium erhalten und zugleich seinen alten Gegner Maximilian von Bayern, dem dieses Land zugefallen war, aufs schwerste geschädigt; vgl. Schweizer S. 132 ff. Indessen davon abgesehen hat der Dichter Schiller, obwohl oder vielleicht gerade weil er seine Kenntnis aus sehr einseitig gefärbten Nachrichten schöpfte, durch klugen Ausgleich, indem er aus eigner Gerechtigkeit hinzutat, was seinen Nachrichten fehlte, in genialer Intuition ein Bild des vielumstrittenen Mannes gezeichnet, das in vielen Punkten richtiger erscheint als die Darstellung in seinem Geschichtswerk, und das in den wesentlichen Punkten zu den Ergebnissen der neueren Forschung stimmt.

3. Gestaltende Einflüsse. Wie über die Entstehung, so sind wir auch über die dabei einwirkenden Einflüsse durch Schillers umfangreichen Briefwechsel sehr genau unterrichtet. Wir erfahren, was der Dichter damals las, wie er das Gelesene in sich verarbeitete und in Beziehung zu seinem heranreifenden Werke setzte. Da ist zunächst die Antike, dieser Jungbrunnen unserer klassischen Dichter, in den auch Schiller während der Arbeit am Wallenstein wiederholt eintaucht. Er studiert die Poetik des Aristoteles und ist entzückt von den dramaturgischen Ausführungen dieses „Höllenrichters" (Brief an Goethe vom 5. Mai 1797). „Daß er bei der Tragödie das Haupt-

gewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen." Er ist von der Lektüre des Aristoteles um so mehr befriedigt, als er fühlt, daß er ihm, „den unvertilgbaren Unterschied der neuen von der alten Tragödie abgerechnet, in allen wesentlichen Forderungen Genüge geleistet habe und leisten werde" (Brief an Körner, 3. Juni 1797). Die Überzeugung, sich in völliger Übereinstimmung mit den Anforderungen des berühmten Kritikers zu befinden, fördert sein Werk. Mit dem Studium der Theorie geht das Studium der Praxis Hand in Hand. Mit Eifer liest er die griechischen Tragiker, zunächst den ihm von früher her schon zum Teil bekannten Sophokles (Brief an Goethe vom 4. April 1797), und hier ist es besonders die Bildung der Charaktere, die ihn beschäftigt. „Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponieren sich geschwinder und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet durchaus nicht, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind, als bloßen Individuen." Einige Monate später finden wir ihn bei der Lektüre des Euripides; Brief an Körner vom 25. August 1797: „Ich lese jetzt den Euripides, der mir noch sehr fremd war. Gegen den Sophokles finde ich einen großen Abstand." Offenbar sagte ihm dieser Meister viel weniger zu, und so kehrte er bald wieder zu Sophokles zurück. Im September und Oktober setzt er sich mit dem Oedipus rex des Sophokles innerlich auseinander (Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797). Dieses einzigartige Drama hat offenbar einen sehr starken Eindruck auf ihn gemacht. Er bewundert seinen Bau: „Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur heraus entwickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten." Ohne Zweifel hat Schiller bewußt daraus für seinen Wallenstein gelernt; auch hier ist die Handlung in einen sehr kleinen Zeitmoment zusammengedrängt und aus „komplizierten" Begebenheiten in immer stärker beschleunigter Bewegung herausentwickelt. Aber soviel er auch dem alten Tragiker verdankt, er steht als selbständiger moderner Meister neben ihm, der sein Werk nach den Anforderungen seiner Zeit innerlich gestaltet. Das zeigt sich am schlagendsten in der Verschiedenheit des Schicksalsbegriffs. Dem blinden und rätselhaften Fatum des Altertums stellt er die vernünftige Notwendigkeit im Kausalzusammenhang der Dinge gegenüber und gründet darauf seine Tragödie.

Fand er im Studium der Griechen Klarheit über die strenge Verknüpfung der Handlung und die Herausstellung der Einzelgestalten, so ging er bei Shakespeare in die Lehre, um ihm seine Kunstmittel in der dramatischen Vorführung großer Volksmassen abzulauschen. Er studierte daraufhin besonders den Julius Cäsar; vgl. den Brief an Goethe

vom 7. April 1797: „Bei Shakespeare ist es mir heute, wie ich den Julius Cäsar mit Schlegeln durchging, recht merkwürdig gewesen, wie er das gemeine Volk mit einer so ungemeinen Großheit behandelt. Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als ein Individuum im Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äußerst nah. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Szene mitbringt, so muß einen die Masse und die Menge ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarassieren; aber mit kühnem Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das Volk gelten, und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt." Man spürt hinter diesen Betrachtungen das Ringen des Dichters mit der Masse des vaterlandslosen Heeres, mit den Gestalten des Lagers, an dem Schiller eben damals arbeitete. Ihn bedrückte „die Masse mit ihrer Bedeutungslosigkeit", und er strebte danach mit kühnem Griff in poetischer Abstraktion, gewisse Typen herauszuheben.

Es fällt auf, daß der Briefwechsel mit keinem Worte der Volksszenen in Goethes Egmont gedenkt, die Schiller in seiner Rezension (1788) so hoch gepriesen hatte. Man würde ein Wort darüber um so eher erwarten, als Schiller gleich zu Beginn seiner Arbeit am Wallenstein, im Frühjahr 1796, im Auftrage des Freundes eine Bühnenbearbeitung des Egmont hergestellt hatte (s. Wegweiser V, 5, S. 152 f.) und dadurch mit dieser Tragödie sich aufs neue sehr innig vertraut gemacht hatte. In der Tat zeigt der Wallenstein eine große Anzahl Berührungspunkte mit dem Egmont, im einzelnen (vgl. Wegweiser V, 5, S. 153 f.) wie ganz besonders in der Person des Helden (seine Verblendung), woraus deutlich hervorgeht, wie mächtig auch dieses Meisterdrama auf Schillers Tragödie eingewirkt hat; vgl. auch Bratranek, „Goethes Egmont und Schillers Wallenstein", und Kühnemanns kritische Bemerkungen darüber, „Die kantischen Studien Schillers" II, S. 79. Der Ausfall Egmonts in dem Briefwechsel der Freunde erklärt sich einfach daraus, daß die sicherlich darüber gepflogenen Erörterungen nur mündlich stattgefunden haben, bei einem der vielen Gespräche, die Schiller und Goethe in diesen Jahren bei oft wochenlangem Beisammensein miteinander führten. Hier liegt überhaupt eine Einflußquelle, die sich unserer Nachprüfung entzieht. Wir lesen wohl im Briefwechsel, wie gelegentlich der Rat Goethes dem Wallenstein zugute kam, z. B. bei dem astrologischen Motiv, wie der ältere Freund den ringenden Dichter immer aufs neue anspornte und ermutigte, damit das Werk endlich zu einem befriedigenden Abschluß kam, aber all das sind doch nur Äußerungen, die einen mehr zufälligen Charakter tragen. Das wichtigste und beste gewann der Dichter ohne Zweifel in persönlichem Gedankenaustausch mit Goethe, wenn er ihm die letztvollendeten Stücke seines Werkes vorlas und Fertiges und Geplantes mit ihm durchsprach. Überhaupt war es die gesamte, reife und so ganz anders gerichtete dichte-

rische Persönlichkeit Goethes, die Schiller hier bei seinem Ringen nach einer objektiven Darstellung unendlich zustatten kommen mußte.

4. Aufnahme, Beurteilung und Bühnengeschichte. Nach den oben S. 422 f. erwähnten Teilaufführungen wurde das ganze Drama zum erstenmal im April 1799 in Weimar aufgeführt: 15. April das Lager, 17. die Piccolomini und 20. Wallensteins Tod. Nach den zeitgenössischen Berichten, z. B. Goethes, des Schauspielers Genast u. a., war der Erfolg groß. „Der Wallenstein", schrieb Schiller selbst an Körner am 8. Mai 1799, „hat auf dem Theater in Weimar eine außerordentliche Wirkung gemacht und auch die Unempfindlichsten mit sich fortgerissen. Es war darüber nur eine Stimme, und in den nächsten acht Tagen ward von nichts anderem gesprochen." Das Stück wurde öfter wiederholt. Der Aufführung am 2. Juli wohnte auch das preußische Königspaar bei und ließ sich aus diesem Anlaß den Dichter vorstellen (Brief an Körner vom 9. August 1799). Bereits vorher war die Tragödie in Berlin selbst aufgeführt worden (18. Februar und 17. Mai 1799). Iffland, der einstige Rivale Schillers auf dem Gebiete des bürgerlichen Trauerspiels (s. o. S. 101) und nunmehr Direktor des Königlichen Nationaltheaters, hatte hier dem Werk den Weg geebnet, und der geniale Schauspieler Fleck verkörperte die dämonische Seite des Haupthelden in so großartiger Weise, daß sich die Zuhörer unschwer für das Werk begeisterten. Notizen über Flecks Spiel hat Tieck hinterlassen; vgl. dazu Werder S. 83 ff. Dagegen scheiterte die geplante Aufführung in Wien zunächst an dem Verbote des Zensors, der darin Gefahren für den österreichischen Kaiserstaat witterte. Kotzebue, damals Sekretär am Burgtheater, der sich sehr um die Aufführung bemüht hatte, schrieb darüber an Schiller (13. Januar 1799): „Himmel und Erde habe ich bewegt, um wenigstens das Ende meiner Direktion durch die Aufführung Ihres Wallensteins rühmlich zu bezeichnen; aber vergebens! Der Himmel zürnt, die Erde ist gefroren und der Zensor taub. Erst fand er das Sujet wegen des Hofes bedenklich, dann wegen der Familie Wallenstein und endlich wegen des ganzen Publikums." So konnte das Drama erst nach des Dichters Tod, später als auf den meisten großen Bühnen sich in Wien durchsetzen; 1814 wurde es zum erstenmal im Burgtheater aufgeführt, von da ab ziemlich häufig, vgl. Kilian, Wallenstein auf der Bühne S. 12 ff.

Sofort mit den Aufführungen, noch vor der Buchausgabe (s. o. S. 423) setzte auch die Kritik ein. „Im ganzen und großen standen die Beurteiler diesem Neuen und Gewaltigen ratlos gegenüber. Kein einziger wußte das Kunstwerk in seiner eigenartigen Größe als organisches Ganze aus seinem eigenen Geist und Wesen zu begreifen. . . . Aber in einer gewissen staunenden Bewunderung waren alle einig" (Berger II, S. 401 f.). Der Berliner Schulmann Süvern war der erste, der lediglich auf Grund der Aufführung in einer Schrift „über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie" (Berlin 1800) das Wallensteindrama mit der griechischen Schicksalstragödie in Vergleich stellte (vgl. Schillers briefliche

Antwort vom 26. Juli 1800); andere Ausleger, insbesondere Hoffmeister und Hegel, sind ihm darin gefolgt und haben dadurch lange Zeit das Verständnis des Werkes getrübt und erschwert. Man empfand die Einwirkung des „König Ödipus", aber man verkannte die Grundverschiedenheit des Schicksalsbegriffs und hielt den Wallenstein für eine Zwitterform der Schicksalstragödie. Erst durch die neueren literargeschichtlichen Beurteiler wie Fielitz, Bellermann usw. ist in langwieriger Arbeit hier das Richtige vom Falschen gesondert und eine dem Dichter und seiner Schöpfung gerechter werdende Auffassung angebahnt worden. Noch ein anderer Vergleich, die Abmessung des Wallensteindramas an Shakespeares historisch-dramatischen Meisterwerken, hat die Geister lebhaft beschäftigt, indessen, ohne daß es dabei bisher zu einer Einigung oder Klärung der Meinungen gekommen wäre. Schon Tieck, Wallensteins erster gründlicher und sachlicher Kritiker, hat im Sinne Shakespeares verschiedene Einwände gegen die Dichtung erhoben. Am schärfsten und härtesten hat Otto Ludwig (Shakespearestudien) über den Charakter des Haupthelden abgeurteilt und dadurch die Verehrer des Dichters zu zahlreichen Rettungen herausgefordert. Kühnemann versuchte in seiner Schillerbiographie durch historisch-ästhetische Erklärung den Charakter Wallensteins und damit die Kunst Schillers gegenüber seinen Angreifern zu rechtfertigen, aber seine Behauptung, Otto Ludwig habe Schiller überhaupt nicht verstanden, hat neuerdings wieder Kilian (Schillers Wallenstein auf der Bühne S. 60 ff.) zu einer sehr lebhaften Parteinahme für Otto Ludwig und zu neuen Angriffen gegen den „rhetorischen und sentimentalen" Helden vom Standpunkt der realistischen Kunstauffassung aus veranlaßt. Tatsache ist, daß uns auch in diesem Punkte, ähnlich wie in der Max-Thekla-Handlung, die zeitliche Bedingtheit der Tragödie immer fühlbarer wird. Indessen wird durch derartige in der Sonderart des Dichters bedingte Schwächen der Wert des Ganzen nicht berührt. Das Wort Goethes zu Eckermann (23. Juli 1827): „Schillers Wallenstein ist so groß, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches existiert", hat auch heute noch seine Geltung. „Es gibt vielleicht nirgends in der Geschichte der großen dramatischen Literatur ein Werk, von einem durchgebildeten Stil, der in dem Grade, wie beim Wallenstein der Fall, nur eigne Tat des Dichters wäre, ein neuer Beginn aus sich selbst. Es ist ein neuer Typus des Dramas überhaupt, nicht nur in Schillers Entwicklung, sondern in der Gesamtgeschichte der dramatischen Literatur. Insbesondere innerhalb der deutschen Dichtung besteht keine Möglichkeit eines Vergleichs mit irgendeiner voraufgegangenen Erscheinung" (Kühnemann, S. 418). Götz und Egmont, das war alles, was bisher an geschichtlichen Dramen von bleibender Bedeutung vorhanden war. Davon war der Götz für die Bühne überhaupt nicht brauchbar. Egmont stand dem Wallenstein noch am nächsten, konnte sich aber an Tiefe und Wucht des geschichtlichen Wurfs nicht mit ihm messen. Im Wallenstein erschien zum erstenmal ein zwar verhängnisvolles, aber hoch bedeutsames Stück deutscher Geschichte in szenisch wirkungsvoller Verkör-

perung gestaltet, und die an Ifflands und Kotzebues Familienstücke gewöhnten Zeitgenossen (vgl. zum Prolog oben S. 212 f.) lauschten erstaunt den gewaltigen Tönen dieser ungewohnten Tragik. Sehr treffend hat Tieck in den Dramaturgischen Blättern diese Wirkung dargestellt: „Unter die blassen Tugendgespenster jener Tage trat Wallensteins mächtiger Geist groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein echter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz sein darf, und ein Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und ein großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und vermögen." Auch unter den folgenden geschichtlichen Dramen ist bis heute keines, das dem Wallenstein gleichgekommen, geschweige denn, ihn übertroffen hätte. Am nächsten steht ihm unter den nachklassischen Dichtungen an künstlerischer Bedeutung noch Kleists „Prinz von Homburg"; auch Grillparzers Tragödie „König Ottokars Glück und Ende" hat im einzelnen manche Berührungspunkte, beide aber bleiben doch schon beträchtlich zurück; von den späteren Epigonen nicht zu reden.

Auf der Bühne freilich hat das Werk sehr wechselvolle Schicksale gehabt, die sich aus der eigenartigen vom Dichter für das Gesamtwerk gewählten Form, aus der Dreiteilung der Dichtung, erklären. Sehr bald bürgerte sich dafür die Bezeichnung Trilogie ein; so redete Goethe gegenüber Schlegel von der „großen Wallensteinschen Trilogie". Man gewöhnte sich, wie es Schiller ja gelegentlich selbst getan hatte (vgl. den Brief an Körner oben S. 404), die drei Stücke als selbständige, für sich zu recht bestehende Teile anzusehen. Daher empfand man auch nicht die Notwendigkeit, sie an zwei oder drei Abenden hintereinander zu spielen. „Gesamtaufführungen des ganzen Werkes an zwei aufeinanderfolgenden Abenden gehörten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch ziemlich lange darüber hinaus zu den größten Seltenheiten. Wallensteins Lager wurde allein für sich gespielt, mit einem beliebigen andern Stücke, das recht oder schlecht dazu paßte, zu einem Theaterabend zusammengekoppelt. Von den beiden Hauptstücken, die ebenfalls ohne Zusammenhang gegeben wurden, verschwanden die Piccolomini in kurzer Zeit völlig von dem Spielplan. . . . Mit dauerndem Erfolge behauptete sich im Spielplan der Theater nur Wallensteins Tod; auch dieser aber meist nur in verstümmelter Form; selbst an der Berliner Königlichen Bühne wurde das Stück noch bis in die neusten Zeiten herein mit Weglassung des ganzen ersten Aktes gespielt" (Kilian, Schillers Wallenstein auf der Bühne S. 22 f.). Erst seit den Gastspielreisen der Meininger ist hier ein Wandel zum Besseren eingetreten, und die Aufführung des gesamten Dramas an zwei aufeinanderfolgenden Tagen wieder das übliche geworden. Aber ein Mißstand bleibt auch dabei, denn im Grunde ist die Einteilung in drei Teile, wenn schon sie vom Dichter selbst herrührt, doch nur ein Notbehelf und reißt Zusammengehöriges auseinander. Eine Trilogie, wie man sich den Wal-

lenstein zu nennen gewöhnt hatte, lag eben in Wirklichkeit gar nicht vor. Der Ausdruck Trilogie entstammt der antiken Poesie. Bei den Theateraufführungen im alten Athen war es Sitte, an einem Tage vier Stücke hintereinander zu geben, drei Tragödien und ein Satyrspiel. Jede der drei Tragödien war ein geschlossenes Drama für sich, doch liebte es Äschylos, sie durch die Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Stoff oder durch symbolische Beziehungen miteinander zu verknüpfen; die so verbundenen nannte man eine Trilogie. In diesem Sinne sind Hebbels „Nibelungen" oder Grillparzers „Das Goldene Vließ" moderne Trilogien. Schillers Wallenstein aber ist keine Trilogie, sondern eine Tragödie in zehn Akten mit einem einaktigen Vorspiel. Auf diese Tatsache mit allem Nachdruck hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Werders (s. o. S. 405); seitdem beginnt die Bezeichnung Trilogie aus der Wallensteinliteratur langsam wieder zu verschwinden. Für die Bühne ergab sich aus dieser Auffassung die Forderung, das ganze Werk unmittelbar hintereinander an einem Tage zu spielen. Tatsächlich sind Versuche derart, in richtiger Erkenntnis der dichterischen Zusammenhänge, schon lange vor Werder verschiedentlich gemacht worden. Wie Kilian (Der einteilige Theaterwallenstein) nachgewiesen hat, gibt es eine ganze Reihe dramaturgischer Bearbeitungen des Wallenstein, die die elf Akte so zusammenstrichen, daß die Aufführung des Dramas an einem Theaterabend möglich wurde. Indessen hatten sie alle beträchtliche Mängel, und keine vermochte sich durchzusetzen. Darauf unternahm es Dingelstedt 1859 bei der Hundertjahrfeier von Schillers Geburtstag in Weimar, das gesamte Drama ohne Kürzungen an einem Tage aufzuführen. Sein Beispiel hat verschiedentlich Nachahmung gefunden (vgl. Kilian, Schillers Wallenstein auf der Bühne S. 25), zuletzt 1902, 1906 f. im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin. Aber diesen Aufführungen haftet immer das Mißliche an, daß sie die Aufnahmefähigkeit des normalen Publikums überschreiten; darum ist Kilian neuerdings mit dem Vorschlage eines einteiligen, fünfaktigen, auf die Zeit eines Theaterabends zusammengestrichenen Wallenstein hervorgetreten, ohne damit indessen großen Anklang zu finden.

IV. Behandlung im Unterricht.

Den Anspruch auf unterrichtliche Behandlung hat dem Wallensteindrama niemand bestritten, dagegen schwankt in den letzten Jahrzehnten die Meinung über die Klassenstufe, auf der es in der höheren Schule zu behandeln sei. Während die älteren Methodiker das Werk einstimmig nach Prima setzten, überraschte Rudolf Lehmann (der deutsche Unterricht S. 220) durch die Forderung, daß das Werk schon in Sekunda behandelt werden müsse. Nach seiner Meinung sind bei diesem Werke „die Schwierigkeiten, welche der Umfang der Dichtung, die glanzvolle und gedankenschwere Sprache, die zahlreichen historischen Beziehungen der Auffassung ent-

gegenstellen, so groß, daß der Schüler sie nicht ohne eingehende Anleitung überwindet. Wie selten selbst Primaner die einfachen Zeitverhältnisse der reichen Handlung klar übersehen, wie häufig ihnen z. B. der unmittelbare zeitliche Zusammenhang zwischen dem Schluß der Piccolomini und dem Anfang von Wallensteins Tod entgeht, hat der Verfasser und gleich ihm gewiß mancher Kollege erfahren. Anderseits sind die Betrachtungen, welche sich an die Komposition und die Technik überhaupt, an den Gedankengehalt dieses Dramas, an seine literarische Bedeutung knüpfen, so umfangreich und fruchtbar, daß sie allein eine Erörterung auf der obersten Stufe mehr als rechtfertigen, eine Erörterung, die das Verständnis des einzelnen und des unmittelbaren Zusammenhanges bereits voraussetzt. So stellt sich eine zweimalige Behandlung des gewaltigen Werkes geradezu als ein Erfordernis dar. Weder aus Untersekunda noch aus Oberprima sollte ein Schüller entlassen werden, ohne daß ihm der Unterricht eine seiner Altersstufe entsprechende Auffassung und Würdigung dieser Dichtung vermittelt hat." Somit befürwortet Lehmann die zweimalige Behandlung aus einem doppelten Grunde, einmal in Rücksicht auf die Sekundaner, denen die Bekanntschaft mit diesem Hauptwerke unserer Literatur nicht vorenthalten werden dürfe, zweitens im Hinblick auf die Erleichterungen, die der Besprechung in Prima aus der vorausliegenden eingehenden Behandlung auf der Mittelstufe erwachsen. Er hat indessen damit nicht viel Anklang bei der Methodik gefunden. Man hat ziemlich allgemein dafür gehalten, daß das Werk für die Auffassungskraft der Untersekundaner noch zu schwer sei. Wendt (Didaktik und Methodik d. deutsch. Unterrichts S. 52) will es allenfalls für Obersekunda zulassen: „Hat man eine recht gute Obersekunda, so mag es wohl gelingen; aber freilich nur unter der Voraussetzung, daß über diese größte aller bisher gedichteten historischen Tragödien auch in Oberprima noch einmal eingehend gesprochen wird." Damit wird jedoch bereits der eine der von Lehmann angeführten Gründe für eine frühere Behandlung unwirksam. Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerk S. 134) kommt zunächst scheinbar Lehmann mehr entgegen, wenn er für die Lektüre von Wallensteins Lager in Untersekunda lebhaft eintritt. Er ist von seinen damit in der Praxis angestellten Versuchen in hohem Grade befriedigt. „Da haben wir die volksmäßige Form des Dramas: eine Reihe wechselnder bunter Szenen mit schwächerer Einheit; aber vorhanden ist sie eben doch im Pro Memoria, im Verhältnis des Lagers zu Wallenstein; in durchgängiger Beobachtung, wie die Truppen zwischen Subordination und Insubordination schwanken. Und auch einen Helden darf man in den Mittelpunkt stellen, den ersten Kürassier. Wie dankbar ist die Erörterung des Hintergrundes gerade für diese Stufe, desgleichen die der Charaktere: der Wachtmeister, der erste Jäger, der Arkebusier usw." Aber dann wendet er sich, wennschon er streng sachlich bleibt, nachdrücklich gegen den Lehmannschen Vorschlag als solchen: „Ist es nun ein Schade, daß da nur ein Teil der Trilogie genommen wird? Denn die Hinzufügung der übrigen Teile in Untersekunda kann ich nicht billigen....

Ich kann mich wenig mit dem Gedanken befreunden, auch auf unserem Gebiete die Gegenstände doppelt zu behandeln, einmal auf mittlerer und dann wieder in höherem Sinne auf oberer Stufe, bloß damit die abgehenden Untersekundaner die Kenntnisnahme der einschlägigen Werke mitnehmen, und noch weniger deshalb, damit für spätere Behandlung auf der Oberstufe bereits die stoffliche Grundlage vorhanden sei. Ich glaube, daß dieses Verfahren weder der oberen noch der mittleren Stufe selbst zugute kommt" usw. Ich kann mich den Goldscheiderschen Ausführungen, namentlich auch seiner Verwahrung gegen die in letzter Zeit unverkennbar überhandnehmende Neigung zur Verfrühung in der Behandlung unserer dichterischen Meisterwerke nur vollauf anschließen. Ich sehe darin einen doppelten Nachteil, einen für unsere Dichtung und einen für unsere Jugend. Die Behandlung der Wallensteintragödie gehört in die Oberklassen, normalerweise in die Prima. Das Vorspiel kann dagegen mit Freude und Gewinn schon in Untersekunda gelesen werden, und diese Lektüre wird dann das Ihre dazubeitragen, bei denjenigen Schülern, die nicht in höhere Klassen aufsteigen, das Interesse an der Wallensteindichtung zu wecken und rege zu erhalten.

437

Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

Hrsg. von R. u. W. Dietlein, Dr. G. Frick, Dr. H. Gaudig und Fr. Polack

Band

I: **Erläuterungen** von 476 Dichtungen für die **Unterstufe.** 7. Aufl. von Fr. und P. Polack. M. 4.80, geb. . . . . M. 5.80

II: **Erläuterungen** von 446 Dichtungen für die **Mittelstufe.** 8. Aufl. von Fr. und P. Polack. M. 5.60, geb. . . . . M. 7.—

III: **Erläuterungen** von 281 Dichtungen für die **Oberstufe** und die Mittelklassen höherer Schulen. Mit 2 Anhängen: I. Abriß der deutschen Poetik. II. Kurze Biographien der Dichter. 8. Aufl. von Fr. und P. Polack. M. 5.60, geb. . . . . M. 7.—

IV: **Epische Dichtungen:** Das Nibelungenlied. — Gudrun. — Parzival. — Der arme Heinrich. — Das glückhafte Schiff von Zürich. — Der Messias. — Der Heiland. — Hermann und Dorothea. — Der 70. Geburtstag. — Reineke Fuchs. — Der Trompeter von Säckingen. — Dreizehnlinden. — Der alte Turmhahn. 5. Aufl. von Fr. Polack. M. 5.—, geb. . . . . M. 6.40

V: **Lyrische Dichtungen:** Walther von der Vogelweide. — Das Volkslied. — Das evangelische Kirchenlied. — Friedrich Gottlieb Klopstock (Oden). — J. W. von Goethe (Lyrik). — Fr. von Schiller (Gedankenlyrik; neue eingehendere und die Gedichte zu einem Bilde von Schillers Weltanschauung gruppierende Bearbeitung). — Die Vaterlandssänger der Freiheitskriege. Von G. Frick u. P. Polack. 4. Aufl. M. 5.—, geb. . . . . M. 6.40

XI: **Lessings Dramen:** Philotas, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, Nathan der Weise. 5. Aufl. von Karl Credner. M. 2.60, geb. M. 3.60

XII: **Schillers Dramen I:** Die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein. Von K. Credner. 5. Aufl. ca. M. 4.—, geb. . ca. M. 5.40

XIII: **Schillers Dramen II:** Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Wilhelm Tell, Demetrius. Von H. Gaudig. 4. Aufl. M. 5.50, geb. . . . . M. 6.50

XIV: **Dramen von Kleist, Shakespeare** und **Lessings** Hamburgische Dramaturgie. Von H. Gaudig. 2. Aufl. M. 6.—, geb. . . . . M. 7.50

XV: **Goethes Dramen.** Von Karl Credner. 5. Aufl. M. 3.40, geb. M. 4.40

XVI: **Grillparzer. Hebbel.** [In Vorb.]

XVII: **Klassische Prosa** von W. Schnupp. I. Abt. Lessing, Herder, Schiller. M. 6.—, geb. . . . . M. 7.—

XVIII: —— II. Abt. Goethe. [Unter der Presse.] . . . . . .

XXI: **Die griechische Tragödie.** Äschylos. Sophokles. Euripides. Bearbeitet von Joh. Geffcken. 2. Aufl. M. 2.—, geb. . . . . M. 2.60

XXII: **Homer.** Bearbeitet von G. Finsler. 2. Auflage in zwei Teilen. I. Teil: Der Dichter und seine Welt. M. 5.—, geb. . . . . M. 6.—

XXIII: —— II. Teil: Inhalt und Aufbau der Gedichte. 2. Aufl. [Unter der Presse.]

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Schiller

Von Prof. Dr. Theobald Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre. 2. Auflage. Geh. M. 1.—, geb. M. 1.25

Gedacht als eine Einführung in das Verständnis von Schillers Werdegang und Werken, behandelt das Büchlein vor allem die Dramen Schillers und sein Leben, daneben aber auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und die historischen und die philosophischen Studien als ein wichtiges Glied in der Kette seiner Entwicklung.

Schillers Dramen

Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. Geh. M. 1.—, geb. M. 1.25

Ein Führer zu lebendigem Verständnis von Schillers Dramen, keine trockene Erläuterungsschrift, stellt das Büchlein, von Stück zu Stück fortschreitend, das Ringen des Dichters mit den Problemen der tragischen Form dar, sucht so das verkannte Wesen des Schillerschen Stils in seiner von anderen Dramatikern der Weltliteratur abweichenden Eigenart herauszuarbeiten und damit eine vertiefte Erkenntnis Schillers als Künstler zu vermitteln.

Goethes Freundinnen

Briefe zu ihrer Charakteristik. Ausgewählt und eingeleitet von **Gertrud Bäumer.** Mit 12 Abbildungen. Geb. M. 3.—

„Gertrud Bäumer will dem gebildeten deutschen Publikum ‚Goethes Freundinnen', von denen sehr viele reden und die sehr wenige wirklich kennen, in authentischen Zeugnissen nahe bringen: sie gibt also sorgfältige Auswahl aus ihren Briefen und sonstigen schriftlichen Auslassungen und unterstützt diese Selbstschilderungen durch andere, zeitgenössische Berichte und durch eigene, knappe Lebens- und Charakterbilder, die von einem wahrhaft wohltuenden Streben nach Wahrhaftigkeit zeugen." (Das Wissen für Alle.)

Der Roman der deutschen Romantik

Von **Paula Scheidweiler.** Geh. M. 4.—, geb. M. 5.40

Die Arbeit will den Roman der Romantik als eine neue Kunstform zeigen, die unter neuen Voraussetzungen und mit neuem Ziele entsteht, aufsteigt und sich wieder zersetzt. Wie aus der Romantik, durch ihre weltanschauliche Einstellung, ihr innerstes Lebensgefühl, die eigentliche Schöpfung, der reine Ausdruck des „musikalischen" Romans gewachsen ist, wie die Motive und Merkzeichen musikalische Gestaltung sich durch die Reihe romantischer Romane in ihrer Entwicklung und späteren Zersetzung verfolgen lassen, wie jeweils das musikalische Lebensgefühl Inhalt und Form des Romans verwandelt nach der individuellen Prägung des Künstlers, wird an den bezeichnendsten Erscheinungen dieser Gestaltungsmöglichkeit des Romans darzustellen versucht.

Gottfried Keller

Sieben Vorlesungen. Von **A. Köster.** Mit einer Reproduktion der Radierung G. Kellers von Stauffer-Bern in Heliogravüre. 2. Auflage. Geb. M. 3.20

„... K. wollte den Dichter nicht sowohl analysieren und kritisieren, sondern schlicht erzählen, wie Keller geworden ist und warum er so und nicht anders hat werden müssen. Das hat er auf engstem Raum meisterhaft getan. Die Meisterschaft liegt aber nicht bloß in der so schweren Beschränkung auf das Wesentliche und in der aus inniger Vertrautheit mit Kellers Werken erworbenen Ruhe und Abgeklärtheit des Urteils, sondern auch in einer künstlerischen Eigenschaft des Buches. Es wirkt, wie Kunstwerke wirken, am meisten durch den Gesamteindruck, in diesem liegt das Gefühl von einer Wesensverwandtschaft des Dichters mit seinem Biographen. Auch äußerlich paßt das Buch zu G. Keller, durch seinen soliden Einband, seinen schönen Druck und seine Billigkeit, die in Anbetracht der beigegebenen Radierung von Stauffer (in Heliogravüre) auffällt." (O. von Greyerz in der Deutschen Literaturzeitung.)

Ricarda Huch

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Epik von **Elfriede Gottlieb.** Geh. M. 5.—, in Halbpergament geb. M. 6.—

Ricarda Huch ist nicht nur die bedeutendste der lebenden Dichterinnen, sie ist, wenn man die Tiefe, den inneren Umfang, die Energie ihres Schaffens mißt, unstreitig die bedeutsamste Frauenerscheinung der deutschen Literatur. Ihre Neu-Romantik hat den künstlerischen Realismus des 19. Jahrhunderts in sich aufgenommen. Mit Leidenschaft bejaht, liebt, verliert sie sich an jede Erscheinung, um gerade dieser Liebe und Leidenschaft willen schmerzlich die Vergänglichkeit, die Bedingtheit aller Erscheinung zu erfahren, um hinausgewiesen zu werden ins Unbedingte, Grenzen- und Heimatlose. Dieser weltanschauliche Zwiespalt wird in der vorliegenden Arbeit, die mit ebensoviel künstlerischer Lebendigkeit als begrifflicher Schärfe geschrieben ist, durch die Entwicklung Ricarda Huchs treffsinnig verfolgt. So erlebt man in dem Buche nicht nur das Werden einer einzelnen Dichterin, sondern tiefste ästhetische Erkenntnisse, Grundgesetze des dichterischen Schaffens und damit des Lebens selber.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Das Erlebnis und die Dichtung

Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Vier Aufsätze von Wilhelm Dilthey. 4., erweiterte Auflage. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—

„... Dieses tiefe und schöne Buch gewährt einen starken Reiz, Diltheys feinfühlig wägende und leitende Hand das künstlerische Fazit so außergewöhnlicher Phänomene im unmittelbaren Anschluß an die knappe, großlinige Darstellung ihres Wesens und Lebens ziehen zu sehen. Hier liegt auch wahrhaft inneres Erlebnis eines Mannes zugrunde, dessen eigene Geistesbeschaffenheit ihn zum nachschöpferischen Eindringen in die Welt unserer Dichter und Denker geradezu bestimmen mußte. ... Was diesen auf einen Lebenszeitraum von 40 Jahren verteilten klassischen Aufsätzen ein besonders edles Gepräge gibt, ist der goldene Schimmer geistiger Jugendfrische, die lautere Verehrung unserer höchsten literarisch künstlerischen Kulturwerke. Hier schreibt lebendige Ehrfurcht, die sich den Geistern und ihrem Werk in liebendem Erkenntnisdrange hingibt und weiß, warum sie es tut." **(Das literarische Echo.)**

Die neuere deutsche Lyrik

Von Philipp Witkop. Bd. I: **Fr. v. Spee bis Hölderlin.** Geh. M. 5.—, in Leinw. geb. M. 6.—. Bd. II: **Novalis bis Liliencron.** Geh. M. 5.—, in Leinw. geb. M. 6.—

Von der Erkenntnis ausgehend, daß alle großen künstlerischen Individualitäten zugleich ewige Menschheitstypen darstellen, sucht W. auf den von W. Dilthey gewiesenen Bahnen fortschreitend zu zeigen, wie sich aus diesem letzten Lebensgefühl Leben und Werke der bedeutenderen neueren deutschen Lyriker entwickelten und warum sie gerade dieses Leben leben, gerade diese Werte schaffen mußten. So gelingt es, den Künstler und sein Werk nicht mehr als ein zufälliges historisches Ereignis, sondern wahrer und würdiger als eine zeitlose Notwendigkeit zu begreifen. Mit Absicht läßt diese Darstellung das Nur-Geschichtliche zurücktreten.

Heidelberg und die deutsche Dichtung

Von Philipp Witkop. Mit 5 Tafeln, 1 farb. Beilage, Silhouetten und Buchschmuck. Geh. M. 3.60, in Pappband M. 4.—, in Ganzpergament mit Goldschnitt M. 8.40

Heidelberg ist uns zum Symbol der Poesie geworden aus der wunderbaren Einheit von Geschichte und Kunst und Wissenschaft und Jugend und Natur heraus. So wird eine Darstellung der Beziehungen Heidelbergs zur deutschen Dichtung, wie sie in stimmungsvoller und formvollendeter Weise der früher Heidelberger, jetzt Freiburger Literaturhistoriker, einer der feinsinnigsten Kenner der deutschen Dichtung, gibt, zu mehr als einem Stück Literaturgeschichte. Unvergleichlich zeigt sie die Wechselwirkung großer atmosphärischer Lebensgewalten und der Dichtung. Im Leben und Schaffen der Dichter aber spiegelt sich das Erlebnis Hunderttausender. Auch der großen deutschen Zukunft wird Heidelberg der heilige Quell der Jugend und Dichtung bleiben. Jetzt aber wird dies Buch von ihm den Leser aufatmen lassen von der Last der großen schweren Zeit, denen draußen zumal ein verklärtes Bild der deutschen Heimat bieten. Die Ausstattung ist in Einband und Beigaben an Bildern, Silhouetten und Buchschmuck eine gleich stimmungsvolle.

Psychologie der Volksdichtung

Von Otto Böckel. 2. Aufl. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 8.—

„Wie müßten doch Herder und Goethe, die Brüder Grimm und Uhland voll Freude und voll Dankes sein über dieses Buch, die reife Frucht eines dem Volke gewidmeten Lebenswerkes. Die Psyche des Volksliedes hat sich in ihm in ihrer vollen Klarheit und Totalität eröffnet, und so kommt sie auch bei größtem Ernst der wissenschaftlichen Darstellung schön und unwiderstehlich zum Ausdruck: zur Wirkung auf den Leser. Es wird wenig Bücher geben, die in gleich hoher Weise den anspruchsvollen Gelehrten erfreuen und durch Spendung eines ganz auserlesenen Genusses alle Kräfte des Gefühls in seinen Bann ziehen."
(Frankfurter Zeitung.)

Arbeit und Rhythmus

Von Karl Bücher. 4. Aufl. Mit 26 Abb. auf 14 Taf. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.—

„... Eine sehr interessante Studie, die überall neue Wege einschlägt; sie gibt der Nationalökonomie, der Anthropologie, der Ästhetik, der Psychologie eine Fülle neuer Gesichtspunkte und neuer Aufgaben. Sie eröffnet Ausblicke auf die Entwicklungsgeschichte der Arbeit nach der psychologischen Seite, die von der Nationalökonomie bisher allzusehr übersehen worden ist, auf die Entwicklungsgeschichte der Poesie und Musik, im Verein mit dem Tanz und der mimischen Darstellung. ..." **(Preuß. Jahrbücher.)**

Dantes Göttliche Komödie

In deutschen Stanzen von **P. Pochhammer.** 3. Aufl. Mit einem Dante-Bild nach Giotto von E. Burnand, Buchschmuck von H. Vogeler-Worpswede u. 10 Skizzen. In Orig.-Leinenband nach einem Entwurf von H. Vogeler-Worpswede. M. 9.—

„Pochhammer hat sich — und daran liegt der Hauptwert seiner Übertragungsarbeit — so vollkommen in das Denken und Fühlen des großen Italieners eingelebt, daß der Leser seiner Übertragung nirgends mehr den Eindruck hat, daß diese nur eine Nachdichtung sei; aber daneben ist sie auch technisch ein Meisterwerk, weil die Umformung der Terzinen Dantes in deutsche Stanzen dem Nachdichter geradezu meisterhaft gelungen ist." **(Dresdner Journal.)**

Kleine (Taschen-) Ausgabe. Buchschmuck u. Einband von Fr. Staffen. Geb. M. 3.—

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Schriften von Professor Dr. Oskar Weise

Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen.

8., verb. Aufl. Geb. M. 2.80.

„... Eine große Summe gelehrter Arbeit ist hier in klarer, einfacher und anregender Weise dargelegt. Was wir da vernehmen von der Wechselwirkung zwischen Sprache und Volksart, von den Besonderheiten der Germanen und Romanen, vom innern Leben der Wörter, vom Gegensatz zwischen nord- und süddeutscher Sprache und Art, vom Unterschied zwischen Mundart und Schriftsprache, all das bringt uns eine solche Fülle von Belehrung und öffnet ein solches Verständnis für eines unserer teuersten Güter, daß jeder Leser seine Freude an dem schönen Büchlein haben muß." (Schweiz. Evang. Schulblatt.)

Unsere Mundarten, ihr Werden und ihr Wesen.

Geb. M. 3.—

„Gerade die Fülle des Wortmaterials, mit dem W. operiert, machen das Buch zu einem anregenden und lehrreichen Hilfsmittel, wie wir es für Lehrende und Lernende beim ersten Anlauf nicht besser wünschen können. Es ist zugleich ein höchst unterhaltendes Buch." (Zeitschr. f. d. dtsch. Unterr.)

Ästhetik der deutschen Sprache.

3., verbesserte Auflage. Gebunden M. 3.—

„Daß ich es nur gleich mit einem Worte sage: ich kenne kein Buch über die deutsche Sprache, das mir so gefallen hätte, als diese neueste Gabe des bereits durch die trefflichsten Werke um unsere herrliche Muttersprache hochverdienten Verfassers; ich kenne kein Buch, das in so geschickter Weise dem Bedürfnis nach rechtem Verständnis unseres edelsten Gutes entgegenkäme und so geeignet wäre, jedem herzliche Lust an diesem Gute und warme Liebe zu ihm zu erwecken." (Zeitschrift f. den deutsch. Unterricht.)

Deutsche Sprach- und Stillehre.

Anleitung zum Verständnis und Gebrauch uns. Muttersprache. 3., verb. Aufl. Geb. M. 2.20.

„... Eine ganz vortreffliche Sprach- und Stillehre hat Weise geliefert, eine Sprachlehre, die das Leben der Sprache und die geschichtliche Entwicklung fortwährend berücksichtigt, und, was man wenigen derartigen Büchern nachrühmen kann, ein angenehm lesbares Buch." (Allgemeines Literaturblatt.)

Musterbeispiele der deutschen Stillehre.

5. Aufl. Gebunden M. —.30.

„Das Büchlein bildet eine dankenswerte Ergänzung des kleinen Regelbuchs über die deutsche Rechtschreibung, und es sollte in der Bibliothek keines Schülers fehlen." (Blätter für höh. Schulwesen.)

Musterstücke deutscher Prosa zur Stilbildung und zur Belehrung.

4., vermehrte Auflage. In Leinwand geb. M. 1.80.

„... ein Buch, dem man viele vernünftige Benutzer wünschen muß. ... Eine bescheidene Sammlung wie die vorliegende, die durch bedeutenden Inhalt anzieht und durch kurze Hindeutungen auf das Wesentliche der darstellenden Kunst den Leser einlädt, über die Form des Gelesenen nachzudenken, ist uns erwünscht." (Das literarische Echo.)

Wort und Sinn.

Begriffswandlungen in der deutschen Sprache. Von Franz Söhns. Gebunden M. 2.—

„... Söhns beherrscht die vorhandene Literatur, er benützt die zahlreichen Wörterbücher bis zu den neuesten Erscheinungen. Daneben verarbeitet er in sein Buch langjährige selbständige Sammlungen. Reiche Belegstellen werden gegeben. Wie Söhns es versteht, uns ein anschauliches Bild des Lebens seines Wortes zu geben, zeigt seine Ausführung über Palatium mit seinen Ableitungen Pfalz, Palast, Palais. So versteht es Söhns, mit der Wortgeschichte ein Stück Kulturgeschichte zu zeigen. Aus diesem Grunde kann vor allem auch der Lehrer des Deutschen mit Söhns Buche seinen Schülern reiche Belehrung geben." (Südwestdeutsche Schulblätter.)

Vom papiernen Stil.

Von Otto Schröder. 8. Aufl. Geh. M. 2.40, geb. M. 3 —

„... Unter den vielen Schriften, welche die Sprachbewegung gezeitigt hat, scheint sich keine eines so lange andauernden Erfolges zu erfreuen als Otto Schröders Buch ‚Vom papiernen Stil', eine Sammlung geist- und temperamentvoller Aufsätze, deren gemeinsamer Titel uns längst um ein geflügeltes Wort bereichert hat. Das Absehen des Verfassers ist Sprachreinigung. Mit den Journalisten und den Beamten, mit dem Geschäfts- und dem Briefstil, mit großen und kleinen Dichtern, mit allem, was da schreibt, ohne zugleich zu hören, bindet er an, und, wie den meisten Sprachreformern, ist's ihm bitterer Ernst. Nie läßt er gleichgültig, in jeder Zeile fordert er entweder Zustimmung oder Widerspruch." (Zentralblatt f. Volksbildungswesen.)

Deutscher Stil.

Eine Handreichung von Otto Oertel. Geb. M. 1.80.

Wie der Lehrer vorzugehen hat, um zu einem guten Aufsatze anzuleiten, ohne das kindliche Gemüt zu zwingen, das zeigt Dr. Oertel in einer sehr eingehenden und doch knapp gehaltenen Stillehre, der dann eine Reihe von Musterbeispielen erzählender, beschreibender, schildernder und erörtender Darstellungen folgt.

Oertels Buch wird ganz besonders dem jungen Deutschlehrer in seinem schweren Amte ein wertvoller Führer sein; es bietet so viel des Anregenden, daß es die weiteste Verbreitung in Schule und Haus verdient, zumal es sich einer reinen deutschen Schreibweise befleißigt. (Zeitschr. f. d. Realschulw.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

BINDING LIST OCT 15 1933